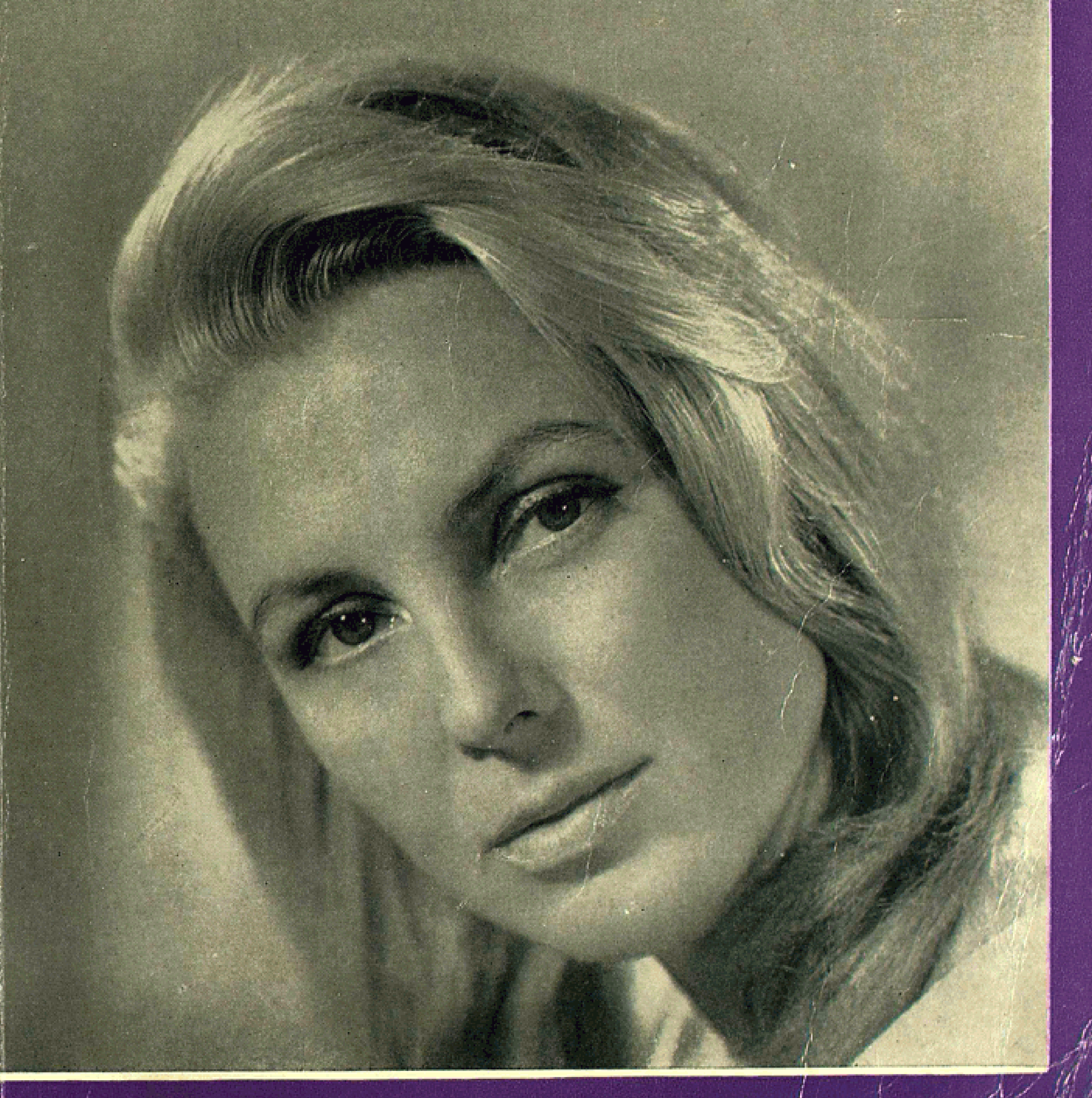
искусство КИНО

9 1968



ИМЯ ЛЕНИНА БЕССМЕРТНО

Строительство социализма, указывал Владимир Ильич, невозможно без целой исторической полосы в культурном развитии масс. Октябрьская революция, Советская власть создали условия для образования и сознательного созидательного творчества рабочих и крестьян. Культурная революция в нашей стране принесла советским людям образование и просвещение, расцвет науки, создала народную интеллигенцию, утвердила социалистическую идеологию во всех сферах духовной жизни общества, сохранила и приумножила ценности мировой культуры. Вдохновленные идеями социалистической революции литература и искусство стали составной частью общепролетарского дела, всенародной борьбы за победу коммунизма. Полувековой опыт социализма подтвердил правоту ленинской политики партии в области культурного строительства.

(Из Постановления ЦК КПСС „О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина")

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

В интересах дружбы 1

Кино в битве идей

А. Михалевич. Эстетические парадоксы 5
Б. Бабочкин. Интернациональный долг 9
В. Кудин. Воспитание духовного идеала 10
А. Грошев. Учить жизнью . . . 12
Р. Кармен. На передовые позиции! 14

К Международному кинофестивалю стран Азии и Африки в Ташкенте

В. Молчанов. Киноискусство двух континентов 19
И. Генс. Встречи с японским кино: Токио — Москва 25

Новые фильмы

Ф. Маркова. Сила духа 37
А. Шаров. Чистый тон 42
Н. Аленина. По закону жизни 52
Л. Явич. Фильм о граде Китеже 54

Я. Варшавский. Что сегодня нравится? 58

Когда фильм прошел по экранам

Почта кинорежиссера 70

Игорь Васильков. Размышления о цели фильма 76

Телевидение

Ан. Вартанов. Рассказ об операции «Трест» 84

Социолог на пороге кинозала

Л. Рыбак. Зрителя нужно знать! 92

Л. Трахтенберг. Драматургия звука 100

Среди актеров

И. Сосновский. Настраиваясь на роль 106
Ирина Ратиани. Верико 114

Библиография

Л. Косматов. Настольная книга кинематографиста 116

За рубежом

Ян Березницкий. Время антигероев? 118
Александр Новогрудский. Горячее лето 124
М. Королева. Решая проблемы современности 130
Э. Брагинский. Королевский перстень 135
Ю. Богомолов, М. Кушниров. «Первый курьер» 143
Отовсюду 146

Сценарий

Я. Костюковский, М. Слободской, Л. Гайдай. Бриллиантовая рука 155

Главный редактор
Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия:

А. В. БАТАЛОВ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ,
А. В. КАРАГАНОВ,
Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ,
И. П. КОПАЛИН,
Л. А. КУЛИДЖАНОВ,
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ,
М. Г. ПАПАВА, С. Г. РОЗЕН,
В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ,
С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки актриса Вия Артмане. Беседу с ней читайте на стр. 106—114.

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

In the Interests of Friendship (page 1).
Editorial.

The Cinema in the Battle of Ideas (page 5).
Film-makers discuss the results of the April Plenary Meeting of CPSU Central Committee. In this issue articles by Alexander Mikhalevich, Boris Babochkin, Vladimir Kudin, Alexander Groshev and Roman Karmen.

International Film Festival of Asian and African Countries in Tashkent.
Viktor Molchanov. Film Art of Two Continents (page 19).
Inna Gens. Meetings with Japanese Film Art: Tokyo—Moscow (page 34).
New Works by Film Makers from Arab Countries (stills) (page 34).

New films

Frida Markova. Force of Spirit (page 37).
Review of the film "Women's Kingdom" (Mosfilm Studios).
Alexander Sharov. Pure Tone (page 42).
Review of the film "Let't Wait till Monday" (Gorky Film Studios).
Nina Alenina. According to Life's Laws (page 52).
Review of the film "As the Heart Rules" (Tajikfilm Studios).
Lidia Yavich. The Film about the Town of Kitezh (page 54).
Review of the popular-science film "The Tale of the Town of Kitezh" (Centrnauchfilm Studios).
Yakov Varshavsky. What Is Liked Today? (page 58).
Article about films shown at the All-Union Film Festival in Leningrad.

After the Film Has Been Shown

Film Director's Mail (page 70).
Film director Yuli Raizman about his film "Your Contemporary".

Igor Vasilkov. Thoughts About the Purpose of a Film (page 76).
Article about problems of popular-science cinema.

Television

Anri Vartanov. Story About the Operation "Trust" (page 84).
Review of the TV-film "Operation "Trust".

Sociologist in the Cinema

Lev Rybak. It Is Necessary to Know the Film-goer (page 92).
Article about sociological problems of the cinema.

Lev Trakhtenberg. Dramaturgy of Sound (page 100).

Among Actors

Immanuil Sosnovsky. "Tuning-in" on a Role (page 106).
Interview with actress Via Artmane.
Irina Ratiani. Veriko (page 114).
50th anniversary of artistic career of Veriko Anjaparidze, a Georgian actress.

Bibliography

Leonid Kosmatov. A Book for Film-makers (page 116).
Review of the book "Large Screens and Stereophony" by Mikhail Vysotosky.

Abroad

Yan Bereznitsky. Time of Anti-Heroes? (page 118).
The end of the article (beginning in issue No. 8).
The author uses several new American films to consider the problems connected with the concept of "anti-hero".
Alexander Novogrudsky. Hot Summer (page 124).
Article about the 1968 Cannes Film Festival.
Maria Koroleva. Solving the Problem of Contemporaneity (page 130).
Article about new Hungarian documentary films.
Emil Braginsky. Royal Ring (page 135).
A Soviet script-writer speaks about his meetings with Indian film-makers during his trip to India.
Yuri Bogomolov, Mark Kushnirov. "The First Courier" (page 143).
Review of the Soviet-Bulgarian film.
News from Everywhere (page 146).

Filmography (page 152).

Script
Yakov Kostyukovsky, Moris Slobodskoy, Leonid Gaidai. The Diamond Hand (ending) (page 155).

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А09095 Подписано к печати 20/VIII—1968 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 11,5 (условных листов 13,5)
Тираж 30750 экз. Заказ 2581
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

В интересах дружбы

На мировом экране с каждым годом возрастает удельный вес кинематографий социалистических стран.

Лучшие фильмы социалистического киноискусства получают высокое общественное признание. Эти фильмы радуют зрителей своей глубокой серьезностью, гражданской страстностью в постановке и решении важных тем и проблем современной жизни и исторического прошлого.

К голосу социалистических художников, идущих в авангарде мирового искусства, прислушиваются во всех странах. В нем ищут и находят служение высокому идеалу, утверждение веры в человека — строителя нового общества.

Было бы ошибочным искать некое единообразие всех социалистических кинематографий. Естественно, что каждая из них является плодом развития традиций своей национальной культуры, выражает особенности национального характера.

Но при всем национальном своеобразии каждой кинематографии лучшие фильмы социалистических стран имеют общие, выражающие их сущность черты. Они определяются общностью социалистических отношений, находящих свое выражение в экономической, политической и идеологической сферах жизни. Это общее определяется и незабываемыми страницами прошедшей войны и тем, что в социалистических странах сложился новый тип художника, который видит свое призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира.

Самой природе социалистического искусства чужд коммерческий подход к творчеству. Оно высвобождено для решения больших социально-значимых проблем, для смелых художественных поисков.

В течение всего лишь нескольких десятилетий кинематограф социалистических стран завоевал любовь и признание зрителей, стал большим, истинно народным искусством.

Концепция личности в современном социалистическом кино прежде всего раскрывается в борьбе за победу истинно человеческого в человеке. Кинематографии стран социализма свойственны гуманистические традиции, возвышение человека, утверждение его героических возможностей, неисчерпаемости нравственных сил. Все это закономерно возвысило социалистическое искусство над миром реакционного буржуазного искусства, находящегося в состоянии кризиса.

Социалистическое искусство показывает на экране человека как общественную личность в многообразных связях с миром, с конкретными социально-политическими проблемами эпохи. Можно назвать немало фильмов, в которых ярко, талантливо показан образ человека нового мира, образ смелого созидателя и мыслителя.

Но время диктует необходимость повышенной ответственности художника за свое творчество. Особенно эта ответственность возросла в наши дни, когда весь огромный аппарат антикоммунистической пропаганды нацелен на то, чтобы ослабить единство социалистических стран, разобщить передовые силы современности, попытаться подорвать социалистическое общество изнутри.

В этих условиях идейная позиция в искусстве у каждого художника должна быть очень ясной и твердой. Социалистический художник должен направить все свои усилия на то, чтобы вести наступательную борьбу с реакционной идеологией, противостоять ей, отстаивая свои идеалы.

И здесь нельзя умолчать о появлении в Чехословакии среди некоторых деятелей кино и литературы ошибочных идейных позиций, прямо приводящих к полному отказу от принципов социалистического искусства. Это началось исподволь, не сразу. Так, уже с конца 50-х годов в искусстве и литературе появилась тенденция к дегероизации, к односторонне критическому изображению жизни, показу человека, стоящего как бы на обочине главного пути жизни... Потом возникла более отчетливая идея «переоценки ценностей». Это коснулось и современной темы, и изображения войны. Вспомним появившийся несколько лет назад фильм «Карета в Вену» Яна Прохазки и Карела Кахини. В этом фильме авторы рассказали историю последних дней войны с единственной целью осудить всякую войну, в том числе и прошедшую, как бессмысленное насилие человека над человеком. «Война — это лишь мотор смерти»,— заявил в своем объяснении к фильму Ян Прохазка. В фильме еще более жестокими убийцами, насильниками, нежели фашисты, предстают герои сопротивления — партизаны.

«Убийства на войне направляются своими собственными законами»,— утверждает Прохазка.

Фильм «Карета в Вену» оскорбил чувства тех, кто сражался в Чехословакии за победу над фашизмом, во имя счастья и мира на земле. Гнетущее чувство глубокого недоумения вызвала у прогрессивной общественности эта картина, показанная и премированная два года тому назад на Карлововарском международном кинофестивале.

Потом Прохазка еще больше «прояснил» свою позицию. В газете «Литерарни листы» № 1 (март 1968 года) он, призывая к «демократии» и «свободе», требует забыть о прошедших послевоенных двадцати годах, ибо, по его мнению, это был «обходной путь, полный страданий».

Кроме Яна Прохазки есть и другие теоретики современного антисоциализма, и среди них наиболее активный—Иван Свитак.

Воспевая «молодую волну» чехословацкой кинематографии, среди представителей которой немало одаренных, интересных художников, Свитак безоговорочно хвалит всех. Его нимало не смущают такие откровенно антигуманистические, подражательные фильмы, как, например, «Конец августа в отеле Озон» или «Отель для иностранцев». «Здесь можно с полным правом говорить о киночуде»,— утверждает он. Свитака привлекают увиденные им в работах некоторых молодых такие черты, как «восприятие человека, как абсурдного, фрагментарного или отчужденного существа в моменты кризиса». Автору нравится «игра в искусстве с собственным восприятием». «Нужно приветствовать тему отчуждения человека, философский, антропологический материал, как актуальный и достоверный ответ чехословацкого кино на современные темы. Здесь истоки его успехов».

В итоге все это приводит Ивана Свитака к выводу: «социалистическое искусство не должно обладать определенной (марксистской) направленностью».

Это высказывание, как нам кажется, уже в комментариях не нуждается.

Теориям подобного рода противостоит развивающаяся, вечно живая философия марксизма-ленинизма, как известно, совершенно иначе определяющая задачи и цели искусства.

В недавнем выступлении на митинге советско-венгерской дружбы товарищ Янош Кадар справедливо сказал:

«Наше самое сильное оружие — это наше мировоззрение, наша теория марксизма-ленинизма... История доказала и доказывает, что так же, как не существует антисоветского коммунизма, не может быть и социализма без коммунистов».

Огромные завоевания социалистических кинематографий, их путь, пройденный вместе с народами, строящими новую жизнь, вызывают повсюду глубокое уважение. Каждый год киностудии стран социализма выпускают около 200 фильмов (не считая тех, что создаются советскими студиями). Далеко не все эти фильмы одинаково высокого художественного уровня. Но лучшие заключают в себе правду жизни, правду эпохи. В лучших живет яростный антибуржуазный и антифашистский пафос, в них содержится утверждение новой действительности и нового героя.

И именно эти лучшие фильмы социалистического искусства имели и имеют высокий нравственный и художественный авторитет среди прогрессивных людей во всем мире, а не те, что способны быть короткой сенсацией в сомнительной политической игре, не те, что охотно поощряются реакционными деятелями Западной Германии и США.

Сейчас, в обстановке острых идейных споров, народы социалистических стран вправе предъявить всему фронту социалистического киноискусства новые, высокие требования в интересах общего дела — укрепления и развития социализма, в интересах нашей проверенной временем дружбы.

„За вашу и нашу свободу“

Документальный фильм «За вашу и нашу свободу» поставлен советским режиссером Леонидом Махначом и польским режиссером Людвиком Перским.

Картина рассказывает о боевом пути польских воинских соединений, сформированных в годы войны в СССР и прошедших рука об руку с Советской Армией боевой путь от Ленино до Берлина. Используя архивные киноматериалы, авторы рассказывают о боях за Вроцлав, о блестящей операции, благодаря которой советскими войсками был спасен от разрушения Краков, о форсировании Вислы и других сражениях за освобождение польских земель. В фильм включены также материалы о партизанском движении в оккупированной Польше, о героическом варшавском восстании.

Кино в битве идей

А. Михалевич

Эстетические парадоксы

Апрельский Пленум ЦК КПСС подчеркнул, что современный этап исторического развития характеризует резкое обострение идеологической борьбы между капитализмом и социализмом.

Это ключевое положение резолюции Пленума. И задача кинематографистов — дать глубокий художественный анализ действительности, избежав поспешного, поверхностного «отклика», потому что авралы мало что дают в искусстве.

Главное — ничем не облегчить серьезности задачи. Не обмануться ложной оперативностью в корректировке планов. Потому что поверхностный художник может снять в новых условиях пенку с «верной» темы, деревянный руководитель закрутит для верности гайку, осмотрительный талант ударится для верности в очередную экранизацию классики, а хитрый художник прикинет: «они» будут шуметь о генеральных темах, а я без шума осуществлю свое, так сказать, «самовыражение». И только большая «улица» современной классовой, идеологической борьбы будет, говоря словами Маяковского, «корчиться безъязыкая», и мы будем не досчитываться самых важных, самых нужных, самых главных кинокартин. Да и душ человеческих, и не только в западном мире, но и у себя.

Будем честны: практически не все из нас подготовлены к тому, чтобы энергично наращивать духовную силу нашего кино, давать людям надежное оружие в повседневных идейных схватках, в идеологическом споре эпохи. Старые подходы к решению этой задачи недостаточны. Нужны, если хотите, героические усилия по овладению самой сутью философского спора эпохи, нужно взять новые идейные высоты. Человек — в философии, в жизни, в кино — вот через какую цепь нужно пропустить нашу коллективную мысль и индивидуальный поиск.

Теперь для всех ясно, что мир раскален. Нет нужды перечислять здесь события, сотрясающие буржуазные устои, завязывающие тугим узлом противоречия капиталистического общества,— они известны каждому.

Но даже такой скромный факт истории, как преждевременное закрытие Каннского фестиваля, говорит о многом. И сюда — в привычный, традиционный мир буржуазного фестиваля — ворвалась классовая борьба.

И вот в связи с этим я не могу не задать вопрос: не странно ли, что в разгар таких острых политических событий мы оказались в Канне с «Анной Карениной», с фильмом, который, как бы ни оценивали его достоинства, не может ответить на животрепещущие потребности времени? Я думаю, что это серьезная проблема — с чем мы едем на фестивали в буржуазные страны. Это вопрос нашей патриотической, социалистической чести.

И если мы выходим на международную арену то с «Катериной Измайловой», то с «Анной Карениной», не обнажает ли это нашу главную беду?

Фильмов делается у нас много, поиски идут интересные, а вот не исчезает ощущение, что мы запаздываем с «главными» фильмами, с необходимыми сегодня крупными художественными обобщениями.

О чем, собственно, о каком масштабе обобщений идет речь? Поясню примером. Мне все чаще вспоминается леоновская «Дорога на океан», это чудесное леоновское умение соединять «микро» и «макро». Кровное слияние индивидуальной судьбы с океаном мировой борьбы, с самой дерзкой мечтой, с хозяйским чувством ответственности за будущее... Вот с такого рода произведениями, мне кажется, необходимо выходить сегодня к зрителю.

Нам нельзя упускать вопрос чрезвычайной важности — о соотношении кинопроцесса в стране с путем отдельного таланта, логикой развития отдельного художника. Мы справедливо осуждаем «валовой», чиновничий подход к талантам, слепоту по отношению к индивидуальности мастера. И не все допускаемые в этом отношении ошибки быстро и надежно исправляются. Об этом говорится, и надо говорить и действовать еще настойчивее, последовательнее.

Ну а как быть с тем, что стадия развития того или иного художника, так сказать, не совпадает — и не может всегда совпадать! — со стадией развития общественной мысли, масштабом идеологической борьбы, потребностями социальной психологии?

В личном плане молодой художник не успел еще переболеть, скажем, Кафкой, Достоевским или Ницше. Ничего страшного нет, если он по-своему осваивает эстетический материал, который содержат в себе произведения того же Ницше. Ницше «переболел», скажем, и Бехер. Но Бехер после этого «переболел» Гете, Горьким, Марксом, Лениным. Прекрасный результат этого — мудрая книга об эстетике и человеке «Поэзия, любовь моя».

Может ли кинопроцесс терять высоту, завоеванную Бехером? И вот тут велика роль критики, роль эстетической науки, общественности, Союза кинематографистов, обязанных гибко и тактично как бы ускорять развитие индивидуального таланта по старому, испытанному, но очень еще забываемому в жизни киноискусства принципу: «наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни».

Позвольте сказать со всей болью: есть проклятие нехудожественности, о котором так верно и энергично говорил еще Воровский. Ни на минуту не забудем о высоком профессионализме.

И есть проклятие аполитичности, беспартийности, провинциального эстетства, часто коренящегося и в столичных храмах искусства. Причины тут разные. И результат социального или философского невежества, и поветрие моды, и плоды шараханья из крайности в крайность. И реакция на бессмысленную жвачку прописных истин. Думаю, что во всем этом стоило бы сегодня глубже разобраться.

Перед нами умудренные враги, такие, например, как мастер психологической войны и закоренелый реваншист Кизингер. Он силится дополнить фашистские барабаны и трубы

флейтами и скрипками. Он ходит в поклонниках Платона. Он готов спрятать в карман антисемитизм. Он и соответствующим документом запасся от еврейской общины, он друг Тель-Авива... Можно ли, чтобы кто-то из талантливой нашей молодежи сказал: «А что мне, собственно, до уловок Кизингера? Мне игра света, пластика не дают покоя, цветовое решение будущего фильма. И вообще меня занимают всяческие эстетические игры».

Таланты будут забавляться, а ухищрениям кизингеров будут противопоставлены упрощенные ответы, правильный схематизм людей менее талантливых?

Это огромный вопрос.

Я хочу сказать, что для всякого таланта, для молодого особенно, более глубокое осмысление Октября, более настойчивое овладение коммунистической философией, более жадное освоение действительности во всех ее горизонтах, более глубокое постижение самобытности, оригинальности развития советского общества, характера советского человека являются не просто желательным, являются не выполнением какой-то директивы, а необходимостью, если хотите, объективным законом существования в нашем искусстве истинного таланта.

Иначе — ты просто будешь неинтересен миру.

Иначе — болтание на поверхности недолговечной моды.

Иначе — «не ты ищешь, а тебя ищут», в том числе вышеупомянутые кизингеры ищут.

Иначе — не преодолеешь равнодушия народа к твоему творчеству.

Иначе — дашь карту пекинским опошлителям и уничтожителям культуры.

Иначе — будешь блудным сыном таких бессмертных отцов кино, как Эйзенштейн и Довженко.

Иначе — посереешь и иссякнешь, не дожив до пятидесяти лет, даже если судьба отпустит тебе завидное долголетие.

Мне кажется, что время накопило в нашей художественной жизни некоторые, так сказать, эстетические парадоксы, не разобравшись в которых мы затрудним необходимое наращивание духовной силы и мощи нашего кино. И едва ли не главный из этих парадоксов заключается в том, что, желая делать передовое кино, быть его новаторами, некоторые наши мастера обрекают себя на то, чтобы быть... «провинцией провинции».

Даже Сартр, французский философ и писатель, мыслящий самобытно, оригинально, не всегда соглашающийся, во многом спорящий с нами, в одном из своих выступлений сказал, что когда-то буржуазный Париж был столицей, а сейчас стал провинцией. Мы же такую провинцию порой принимаем за столицу и становимся провинцией провинции.

Ну разве не обидно «догонять» буржуазный провинциализм, забывая или не спеша разрабатывать золотую жилу того принципиально нового, что утверждает себя в социалистической действительности и новом человеке? Разве не обидно растрачивать себя на сомнительные поиски?! «Отчуждение?» — И у нас! «Некоммуникабельность?»— И у нас! «Дегероизация?» — И у нас! «Сексуальная революция?» — И у нас!

Нехитрая, право, наука!

Конечно, нельзя закрывать глаза на то, что есть процессы, проблемы и заботы в какой-то мере общие, но только в какой-то мере. Всем этим нужно заниматься трезво, умно, последовательно.

Мне хочется поспорить с С. Герасимовым, с его статьей «А если без пьедестала?»*.

Да, показывать героя нашей жизни лучше, конечно, без пьедестала. Конечно, правдиво. Конечно, смело. Конечно, без лакировки. Но не означает ли это, простите меня, твердить некие эстетические зады?

Главные трудности начинаются после того, как мы согласились, что и без грима, и без котурнов все равно надо увидеть современника в фокусе истории. И хотя С. Герасимов иронизирует над «большим Чеховым», но в современном художнике мы хотим видеть именно «большого творца», творчество которого будет под стать накалу страстей века, будет способно на глубокие, крупные обобщения.

Я боюсь, что С. Герасимов в какой-то мере оказывает медвежью услугу талантливой Кире Муратовой, говоря по поводу ее работы «Короткие встречи» следующее: «Когда смотришь такие фильмы, то рождается самое важное для зрителя ответное чувство — доверие к подлинности».

С. Герасимов пишет о фильме: «Там показан труд женщины, председателя райисполкома... терпение, отзывчивость и немыслимое упорство в борьбе за каждый метр нового жилья...» Но, по-моему, это как раз отходит на второй план. Зрители-то ходят смотреть в этой картине артиста Высоцкого, слушать его гитару, его хрипловатые песни. И на первом плане — женская неустроенность; две хорошие женщины тянутся, обидно тянутся к мужчине, в общем, довольно пошлому, достаточно циничному, но в каких-то представлениях по-мужски неотразимому.

Достоверно ли все это? Достоверно. Подлинно? Подлинно. Так, значит, достигнуто самое важное, с вашей точки зрения, «ответное чувство зрителя»? А не мало ли этого для кино, для таланта Киры Муратовой?

Очень важная предпосылка — доверие к подлинности. Но, может быть, есть что-то еще более важное, для чего завоевано это доверие, на что затрачены талант, творческие муки Муратовой? Для того чтобы сказать зрителю: «точно, так в жизни бывает»? Мне кажется, что для ученицы большого мастера Герасимова это малая цель: говорить лишь «с подлинным верно».

За последнее время у нас появились так называемые «добрые фильмы». Я не против этих картин, но все-таки они оставляют чувство неудовлетворенности. Гуманизм сегодня стал умнее, действеннее, зорче, и когда я сравниваю с этими «добрыми картинами» фильм Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Твой современник», то вижу, насколько выше и важнее эта картина. Главное в фильме—это то, что Губанов не может жить без строительства коммунизма. Это такой человек, что снимите его с поста, он будет на любой другой работе продолжать строить коммунизм и не свернет с этого пути. Увы, имен-

---

* «Литературная газета», 1968, № 2.

но на эту сторону не все обратили внимание. Можно привести и другие примеры.

Вот почему время острее разобраться во всех наших «эстетических парадоксах», мешающих наращивать духовную силу нашего кино.

Б. Бабочкин

Интернациональный долг

Мне хочется сказать об одной из важных задач советского кинематографа — о его интернациональном долге. В качестве примера я расскажу о случае, который произошел со мной совсем недавно во Франции, в Тулузе. У меня была встреча с работниками Тулузского киноклуба. И вдруг во время встречи забегали какие-то люди, волнение. Оказывается, случилось вот что: в кинотеатре, который находился недалеко от ресторана, где мы беседовали, шла картина Йориса Ивенса «17-я параллель». Во время демонстрации фильма в зрительный зал была брошена слезоточивая бомба.

И вот интересно, как реагировала публика на эту бомбу. Жертв не было, вылетели только стекла, и через полчаса, когда проветрили помещение, все зрители вернулись в кинозал смотреть эту интереснейшую картину. Как мне было жаль, что этот фильм сделан не нашей студией.

Интерес к советскому кинематографу за рубежом, в частности во Франции, громаден. И нам нужно выходить на мировой экран с темами, которые способны завоевывать зрителя других стран, революционно воздействовать на его мировоззрение, способны сближать народы.

В Гренобле, вернее, в его предместье Сангре, меня спросили: что бы я хотел делать в кино, если бы пришлось снимать картину с французами? Я рассказал одну историю — она случилась с моими знакомыми. Советского офицера немецкие фашисты расстреляли из автомата, он лежал среди трупов. Но пули не сразили его насмерть, он остался жив. И одна женщина — полурусская-полуфранцуженка — его спрятала, выходила, вылечила. У этих людей возникли нежные, может быть, даже глубокие отношения. Однако пришла пора, когда они должны были расстаться. Встретились они через много лет, так что встреча эта принесла, пожалуй, только грусть воспоминаний.

Рассказанная мной история произвела большое впечатление. Идея снять такой фильм вызвала восторженное отношение и мэра города и других присутствовавших при разговоре. Естественно желание увидеть на экране единение советских и французских людей в годы борьбы с фашистскими оккупантами.

Мне кажется, что сегодня назрела и другая тема — о судьбе русской интеллигенции в революции.

Я смотрел в Западном Берлине фильм «Доктор Живаго». Просмотр убедил меня, что советский кинематограф должен ответить на этот лживый фильм. Нам нужно сделать картину крупного масштаба, с высоким градусом мастерства о счастли-

вой судьбе русской интеллигенции, которая прошла через революцию.

Думаю, что и многие другие проблемы нуждаются в разъяснении с помощью советского киноискусства. Ведь, скажем, во многих западных произведениях литературы и кино мы сталкиваемся с противоестественным соединением философии Маркса и учения Фрейда. Возьмите, например, насквозь фрейдистскую шведскую картину «Я любопытствую...». «Бунтарский» дух молодой журналистки проявляется в ее чрезвычайно повышенных эротических интересах. Даже во Франции 20 процентов картины вырезано цензурой, как совершенно неприличные.

Мне кажется, советский кинематограф должен помочь молодежи мира разобраться в сложных проблемах века, должен быть в авангарде прогрессивного искусства.

Наша первая обязанность в творчестве—обязанность партийная, обязанность идеологическая.

В. Кудин

Воспитание духовного идеала

Среди картин, которые мы видели в последнее время, есть две, заслуживающие особого, широкого разговора. Картины, значительные разными своими сторонами и по-разному. Я имею в виду фильм Ю. Райзмана «Твой современник» и фильм Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе». С согласия Юлия Яковлевича Райзмана мы показали его картину в институте студентам, и эта встреча, этот просмотр дали коллективу больше, чем старания некоторых лекторов, преподавателей общественных наук.

Дело в том, что нам необходимо сегодня искусство, которое не только бы ставило, но решало важнейшие проблемы социально-нравственного порядка, проблемы поведения человека, его отношения к тому, что он делает на своем участке работы.

Фильм заставляет задуматься над собственным поведением, он выявляет те частности, из которых складывается нравственный идеал. Я рассматриваю «Твой современник» как глубокое произведение социалистического реализма, потому что по насущным вопросам современности его авторы высказались внятно, принципиально, политически зрело.

Мы часто говорим, что буржуазный кинематограф наступает на нас, выдвигая целый ряд проблем, на которые мы должны отвечать. Мы, как правило, отвечаем, но нередко отвечаем примитивно, забывая, во имя чего происходит социальная революция и во имя чего человечество боролось и продолжает бороться сегодня. Мы уходим часто в плоскость сугубо личных отношений, существующих иногда как бы изолированно от общественной среды.

Но личные отношения в нашем обществе заслуживают серьезного анализа, они далеки от, казалось бы, сходных проблем в современном буржуазном кинематографе. Вопрос вовсе не в том, какой длины юбка на актрисе и какой высоты прическа на

ее голове. Вопрос совершенно в другом — что в этой голове, какие в ней мысли.

Если говорить о фильме «Три тополя на Плющихе», то я с полным основанием могу сказать, что такой фильм, раскрывающий тонкость человеческих чувств, буржуазный кинематограф не может поставить. Эта тонкость чувств ему непонятна, а обывателю она неинтересна и смешна. В этой картине раскрыт огромный и сложный мир человека.

Каждое новое поколение, которое приходит в жизнь, не только как бы заново духовно рождается, но оно и утверждается заново. На современного молодого человека сегодня обрушивается гигантский шквал информации. С одной стороны, он слышит о величии пятилеток, с другой стороны — о несправедливостях в прошлом, он знает, как строился Днепрогэс, как велики были дерзания народа в трудовом подвиге, но он знает и о том, что в эти годы миллионы людей испытывали тяжелые лишения. Ничего нельзя вычеркнуть из истории, нельзя ее упрощать, нельзя ее препарировать, примитивизировать. Чтобы помочь человеку разобраться в истории, прежде всего надо показать подлинное, настоящее направление развития этой истории.

Однажды меня пригласили на дискуссию, которую проводили молодые ученые Киева, нашей Академии наук. Сейчас модно собираться в кафе, и эта дискуссия также была организована в кафе. И вот встал молодой человек, кандидат технических наук, и в пылу полемики все свалил в одну кучу — Маркса и Евангелие, Заратустру и Ницше. А дискуссия шла в кафе, построенном недалеко от места, где были расстреляны фашистами сотни тысяч людей. Конечно, молодой человек получил тогда решительный отпор, но сам разговор этот перешел потом в аудитории института, и мы решили показать нашей молодежи подлинную историю, запечатленную в киноискусстве. Дирекция нашей студии предоставила нам зал, в котором мы пять часов подряд показывали фильмы, начиная с довженковских «Освобождения», «Битвы за нашу Советскую Украину», «Победы на Правобережной Украине». Я внутренне ощущал, как нужна нашей молодежи великая правда века, правда документа, которая дает очень много и очень многое ставит на свои места.

Если Григорий Чухрай обратился сегодня к теме Сталинграда, если наши художники создали фильм «Если дорог тебе твой дом...», то нужно подумать и о теме духовного величия людей, которые творили в невероятно трудных условиях тридцатых годов, закладывая основы материально-технической базы коммунизма.

При этом чрезвычайно важен и другой аспект. Мы в кинематографе совершенно не спорим о будущем. Нужно ли доказывать, какими огромными возможностями обладает здесь кино. Почему же мы столь инертны, неужели мы не можем, опираясь на научные законы развития жизни, пусть не во всем, но в главном, в идеале человеческом, показать людям возможность этого будущего? Я повторяю — не утрированно, не слащаво, но в споре с вражеской

идеологией, вражеской пропагандой, особенно активной сегодня. Воспитание коммунистического идеала в человеке, в молодом, вступающем в жизнь,—это и обязанность, и призвание нашего кинематографического искусства.

Думая о будущем, мы не можем себе позволить быть инертными, не можем не думать над тем, что пройдет несколько лет — пять, десять,— и вся планета будет следить за всем происходящим в мире через экран телевизора, который стоит в углу твоей комнаты. А нам еще мешает ведомственная рознь, когда фильмы делает один Комитет, а передачи — другой. Что будет показываться на этом экране? Чем мы заполним те 13 или 15 — в будущем — каналов, по которым пойдет на зрителя лавина информации? Вот что должно нас тревожить сейчас. Ибо всем нам не безразлично, на какую волну будет настраиваться человечество завтра.

А. Грошев,
ректор Всесоюзного государственного института кинематографии

Учить жизнью

Всем очевидно, что в обострившейся в настоящее время идеологической борьбе между социализмом и капитализмом главный участок сражения — это борьба за молодежь, за влияние на молодежь. Причем ставка делается нашими противниками на увлеченность, любознательность молодежи, на ее стремление к новизне в самых разных проявлениях и формах.

Противники нашей идеологии в этой борьбе прежде всего берут под обстрел проблемы партийного руководства и общественного влияния на искусство. Они утверждают, что искусство не должно быть связано с политикой, что только сам художник способен верно судить о своем произведении.

Недавно наши вгиковцы участвовали в фестивале студенческих фильмов в Марианских Лазнях. Туда съехались 70 студентов из разных стран, и была устроена дискуссия по фильмам. На самом же деле она свелась к дискуссии политической — по проблемам общественного устройства социалистического государства, и наши студенты воочию убедились в том, что искусство невозможно вне социальных проблем, что любое искусство выражает ту или иную идеологию.

В наше время положение «искусство для искусства», провозглашенное когда-то идеалистической эстетикой, используется буржуазными теоретиками для нападок на метод социалистического реализма, с тем чтобы прикрыть классовую сущность западного реакционного искусства.

Решения апрельского Пленума ЦК партии показали, в какой сложной международной обстановке мы живем, как необходимо сейчас объединить наши усилия по созданию острых, злободневных, высокоидейных и совершенных в художественном отношении фильмов.

Сейчас самое главное в идеологической борьбе — сойти с позиции пассивного созерцания, перейти к наступлению. Вполне естественно, что особенно важно при этом вооружить

молодежь марксистско-ленинской теорией. Глубокое усвоение марксистско-ленинской теории является основным фактором формирования мировоззрения студентов. Это понимают все. Важно, чтобы система образования молодых кинематографистов с самого начала помогала выработать убеждения, позволяющие наступать на буржуазную идеологию. Мы воспитываем не просто специалиста-профессионала, а прежде всего гражданина, художника-коммуниста. А поэтому мы должны добиться органического слияния образования с воспитанием.

В своей педагогической работе мы сталкиваемся с различными трудностями, связанными, в частности, с тем, что наша аудитория крайне разнородна и в возрастном отношении и в национальном, разнолика она и в своем жизненном, духовном опыте. Это обстоятельство требует от нас, преподавателей, индивидуального подхода в методике воспитания. Мы пытаемся с самого начала как можно полнее выявить художнические пристрастия, жизненные интересы студентов, и с этой целью наши будущие режиссеры, независимо от того, в документальном или в игровом кино собираются они впредь работать, в обязательном порядке снимают документальные фильмы-этюды, репортажи.

Убежденность в молодом человеке складывается не только в результате прочитанных им книг, усвоенного курса общественных наук. Она складывается в сочетании теоретического обучения с жизненной практикой. В летние каникулы несколько съемочных групп вгиковцев по заданию ЦК ВЛКСМ разъезжаются на стройки, заводы, колхозы, в воинские подразделения для того, чтобы снять фильмы о комсомольцах шестидесятых годов. В коллективах рабочих, колхозников, солдат ребята учатся по-настоящему чувствовать живое дыхание современной жизни и обогащают свое представление о ней.

Большинство дипломантов — режиссеры и часть операторов — снимают свои фильмы непосредственно на киностудиях. Так, за три последних года появилось свыше ста фильмов-дебютов, большинство из которых прошли с успехом по экранам страны. Это мы считаем нашим серьезным завоеванием, такого нет почти ни в одной стране мира. У нашей творческой молодежи есть подлинная уверенность в завтрашнем дне.

Р. Кармен

На передовые позиции!

Сегодняшний мир насыщен событиями, в орбиту которых вовлечены миллионные массы людей, страны, континенты, нации. Сегодня как никогда люди ощущают живую связь событий со своей личной судьбой. Этим и объясняется потребность познания мира, глубокий интерес к правдивой информации. Очевидно, именно неутолимой жаждой познания и можно объяснить то, что наше время ознаменовано эрой документализма в искусстве. В этом — закономерность вторжения документализма в литературу, его проникновения в драматургию, документализм вживается в игровые художественные фильмы, заявляет о себе в живописи. И, конечно же, достигает совершенства в своей первозданной основе — в документальном кино, пропагандистский потенциал которого сейчас тысячекратно умножен телевидением, превращен в оружие глобальных масштабов.

На миллионы зрителей с экранов телевидения обрушивается огромный поток информации. В этом потоке мелькают и смотры мод, и ураган во Флориде, и схватки молодежи с полицией на улицах Западного Берлина, и война во Вьетнаме, и футбол, и выстрелы в Лос-Анджелесе... За десять минут между двумя чашками чая можно обозреть мир. В этом-то и заключается изощренный прием пропагандистов Запада — не дать разобраться в происходящем, не допустить раздумья, ошеломить лавиной событий. А заодно и продемонстрировать «объективизм» информации — вот, мол, ничего не утаиваем, все показываем...

Задача советской кинопублицистики — осмыслить уже ранее мелькавшие на экранах кинодокументы, преподнести их в концентрате вдумчивого анализа. Пусть зритель снова увидит то, что прошло перед ним в калейдоскопе информации, увидит заново и задумается над взаимосвязью явлений жизни.

Советские документалисты должны находиться с камерой во всех горячих точках планеты. Снимать репортажи событий, объяснять явления современного мира, анализировать их с ясных позиций нашего мировоззрения, в духе лучших традиций советского документализма. Я говорю «должны» с полной убежденностью, к которой примешано чувство горечи: не утратила ли наша документальная кинематография этих своих боевых традиций?

Вспомним: война в Абиссинии — она едва вспыхнула, как кинооператоры Владимир Ешурин и Борис Цейтлин были уже на линии огня, а снятый ими фильм, обличающий итальянский фашизм, прошел по экранам всех стран мира. С самого начала гражданской войны в Испании советские кинооператоры снимали на ее фронтах. Советский кинооператор запечатлевал борьбу китайского народа против японских захватчиков. Кадры, снятые нашими кинохроникерами в этих пылающих точках земного шара, до сих пор не утратили своей актуальности. Несправедливо забыт созданный в

1929 году великолепный фильм Владимира Ерофеева «К счастливой гавани». В этом документальном фильме, сделанном на зарубежном материале, впервые ярко и талантливо были раскрыты противоречия капиталистического мира, сотрясаемого классовыми битвами, переживающего период жестокого кризиса.

А сейчас? Сопоставим драматизм и остроту событий современного мира с их отражением в документальном кино. Результат такого сопоставления не в нашу пользу. Взглянем на мир, охваченный бурями классовых и национально-освободительных битв, агрессивных войн: пылающий континент Латинской Америки—миллионные массы поднимаются на борьбу против гнета американских монополий; походы обездоленных на Вашингтон; победа коммунистов на выборах в Италии...

А всеобщая забастовка во Франции?! Можно ли без чувства горечи, читая газетные полосы, сознавать, что не было советских кинорепортеров там, на улицах французских городов, на демонстрациях, на митингах в цехах бастующих заводов Парижа! Почему мы взираем на эти события из вестибюля Центральной студии документальных фильмов, почему мы не в гуще классовой борьбы трудящихся с нашей испытанной в боях, видавшей виды кинокамерой?..

Где они, священные традиции советского кинорепортажа? Есть над чем серьезно задуматься. Мир бурлит, а советские кинопублицисты не всегда активно вторгаются в события, оставляя поле боя нашим идеологическим противникам! А уж они-то не упускают возможности выступить, искажая в своих репортажах политический смысл явлений современного мира. И надо отдать им справедливость — делают это подчас мастерски.

В силу глубокого идейного кризиса, переживаемого капитализмом, перед его пропагандой стала сложнейшая проблема обработки умов, резко возросла потребность в эффективном воздействии на массы. Свою идеологическую слабость империализм стремится компенсировать совершенствованием методов обработки масс. К этой работе, которая принимает в настоящее время гигантские масштабы, привлечена армия опытных, циничных, подлинно профессиональных мастеров в области массового надувательства, обработки общественного мнения.

Враги человечества наращивают мощь своей пропагандистской машины, прибегают ко все более изощренным методам борьбы за души и умы людей. Однако, несмотря на то, что империализм — прежде всего империализм США — владеет громадным арсеналом методов и средств пропаганды, несмотря на сотни миллионов долларов, бросаемых в эту область борьбы, непреложные факты свидетельствуют, что в деле рекламирования капитализма и в области «научного» ниспровержения коммунизма реальный эффект воздействия их пропагандистской машины далеко не соответствует стратегическим планам вдохновителей идеологической войны.

Буржуазные учения и «школы» не выдержали исторической проверки. Жизнь ставит вопросы, на которые идеологи капитализма не в состоянии дать научного ответа. Наши враги

молчим — прозвучит голос наших противников. Где замешкаемся, проявим недопустимый нейтралитет — потеряем миллионы человеческих душ, стремящихся к познанию правды.

Истина непреложная! Наше искусство кинопублицистики должно быть атакующим: не запоздалыми репликами отвечать, не отбивать атаки — опережать врага. Держать инициативу маневренного боя, двигать силы на главных направлениях, не дожидаясь наступления противника.

Апрельский Пленум ЦК КПСС подчеркнул со всей остротой, что проблемы ответственности нашего искусства перед временем никогда не стояли так остро, как сегодня. Это, разумеется, имеет прямое отношение к искусству документального кино. Прямой наш долг — убедительно, с точным политическим прицелом, с позиций нашей коммунистической идеологии вторгаться в жизнь современного мира, устремляться с камерой в гущу социальных битв. Убедительно и ярко разоблачать буржуазные мифы — их много: об отмирании классовой борьбы, о буржуазной «демократии»,— наносить удары по философии «социального примирения», по идеологии агрессоров-империалистов, разоблачать неоколониализм, неофашизм.

В этой ожесточенной идеологической борьбе советская кинопублицистика должна, мобилизовав свой богатейший арсенал, многолетний опыт, мастерство, таланты, двигать на передовые линии огня свои главные силы.

Нет сомнения, что мы сильнее наших идеологических врагов. Мы вооружены самыми передовыми идеями современности, оснащены блистательным мастерством, обогащены благородными традициями искусства образной публицистики, боевого советского кинорепортажа. У нас — все возможности для того, чтобы уверенно и беспощадно, сокрушающе разбивать наших идеологических врагов на любых рубежах, на любой, самой горячей линии огня.

К Международному кинофестивалю стран Азии и Африки в Ташкенте

Киноискусство двух континентов

Послевоенный период характеризуется неуклонным изменением соотношения сил на мировой арене в пользу социализма, подъемом национально-освободительного движения и поисками путей социального развития народами, освободившимися от колониального гнета. Среди средств идеологической борьбы в этих странах далеко не последнее место принадлежит кино.

Первые фильмы об Африке снимались европейцами и были рассчитаны на европейского зрителя, на то, чтобы увлечь его таинственной экзотикой континента, с неизбежными похождениями белых европейцев, непрерывно вступающих в единоборство то с дикими зверями, то с «кровожадными» аборигенами. Африканский континент подавался в этих фильмах как страна «дикарей», «людоедов». Африканцы выступали в них исключительно в роли слуг, отличающихся поразительной тупостью, и расписанных боевыми красками «туземцев», распевающих таинственные заклинания или танцующих вокруг костра. Основными же героями фильмов об Африке (если это были английские фильмы) выступали доблестные колонизаторы, полицейские офицеры, окружные комиссары, губернаторы, служащие из колониальной администрации и белые поселенцы; в американских фильмах это были дельцы или авантюристы, прибывающие в Африку в поисках наживы и приключений.

Во всех этих фильмах, как правило, проводилась мысль о том, что африканцы нуждаются в покровительстве белых. Идея таких фильмов ясна: колонизаторам необходимо всегда оставаться в бывших колониальных империях, ибо сами азиаты и африканцы либо примитивны и невежественны, а стало быть, нуждаются в опеке, либо настолько злонамеренны, что должны находиться под властью белых.

Печать развивающихся стран постоянно подвергает резкой критике продукцию киностудий стран Запада, которая до сих пор проникнута плохо замаскированной проповедью «превосходства белой расы». Некоторые страны в законодательном порядке запрещают демонстрацию у себя тех или иных фильмов, а иногда даже и всех лент, созданных в странах Запада. Например, власти Ливана запретили демонстрацию фильма «Лоуренс Аравийский», посвященного прославлению деятельности этого небезызвестного британского разведчика в странах Арабского Востока. В начале этого года Кенийская кинематографическая корпорация объявила Американской ассоциации по экспорту кинофильмов, что Кения больше не будет демонстрировать голливудские фильмы, так как их содержание противоречит духу и задачам, стоящим перед кенийским народом.

Западные фильмы, в том числе и фильмы, специально созданные с расчетом на африканского и азиатского зрителя, буквально монополизировали экраны этих двух крупнейших континентов Земли. Американские, английские и западногерманские «культуртрегеры» не жалеют усилий, не останавливаются ни перед какими расходами, чтобы через кино и телевидение прославлять и пропагандировать капиталистический строй, «свободный» мир и западный образ жизни, преимущества частного предпринимательства и так называемого «народного капитализма».

Учитывая, что подавляющее большинство населения афро-азиатских стран — это неграмотные или малограмотные люди, западная пропаганда особый упор делает на развитие кино и телевидения. Часто просмотры кинофильмов организуются бесплатно с целью привлечь максимальную аудиторию. Служба Информационного агентства США (ЮСИА) заключает соглашения с кинофирмами по производству новых художественных пропагандистских фильмов или использует уже готовые фильмы для демонстрации их на местных языках за границей по коммерческим каналам или через кинопункты агентства.

Киностудии США ежегодно выпускают для ЮСИА около 200 пропагандистских художественных и документальных фильмов. ЮСИА готовит для заграницы специальные выпуски кинохроники и документальных фильмов. Показателен в этом отношении специально выпускаемый для стран Африки ежемесячный хроникальный киножурнал «Африка сегодня». Он демонстрируется в 746 кинотеатрах африканского континента, где его ежемесячно смотрят 30 миллионов зрителей.

ЮСИА имеет фильмотеки во многих африканских странах. Каждая фильмотека содержит от 500 до 1000 наименований фильмов — все на местных языках. В районы, где нет кинотеатров, ЮСИА направляет кинопередвижки. Агентство обеспечивает зарубежные телестудии специальными выпусками новостей, кинохроникой, адаптированными американскими телепередачами, специально подготовленными для демонстрации за рубежом. Некоторое время назад во многих странах мира, в частности в африканских, демонстрировался «документальный» фильм «Пять городов в июне». Хроникальные кадры были подобраны таким образом, что они, по словам газеты «Вашингтон пост», должны были вызвать у зрителей представление о «жестокостях коммунизма» и «свободе на Западе». Повсюду фильм шел без указания на то, кем и где он был сделан, причем сопровождавший его дикторский текст произносился на родном для зрителей языке, создавая видимость картины, выпущенной национальной

студией. На самом деле фильм был подготовлен все тем же Информационным агентством США специально для демонстрации за рубежом. По признанию директора кинослужбы агентства Дж. Стивенса-младшего, таких фильмов выпускается очень много.

Подлинное киноискусство все еще остается недоступным для большинства афроазиатского населения. Африка и большинство стран Азии были и остаются краем кинематографического голода. Если в 1921 году в Африке (кроме Египта) было всего 40 (я не ошибся — 40!) кинотеатров, то в настоящее время там всего лишь 2500 кинотеатров на 250 миллионов населения, то есть столько же, сколько в Австралии и Новой Зеландии, хотя население этих двух стран в двадцать раз меньше, чем в Африке. Чтобы еще яснее представить себе эти цифры, следует отметить, что в Республике Ботсвана до сих пор нет ни одного кинотеатра, а в Центрально-Африканской Республике имеется всего 3 кинотеатра, причем белое меньшинство (их в стране 5 тысяч человек) раскупает 99 процентов билетов, а на 1 миллион 300 тысяч африканцев остается 1 процент мест. Подсчеты показывают, что при таком положении каждый житель ЦАР может ходить в кино в среднем 1 раз в сто (!) лет.

Даже имеющиеся 2500 кинотеатров распределены крайне неравномерно — из тридцати девяти независимых стран Африки половина кинотеатров приходится на пять из них: Алжир, ОАР, Ливию, Марокко, Тунис, а также на расистскую Южно-Африканскую Республику.

Тем не менее, несмотря на столь плачевную картину, кино — самое массовое из искусств — начинает играть все более существенную роль в политической и культурной жизни Азии и Африки. «Кино, по-видимому, самое мощное средство общения людей, после того как Гутенберг изобрел печатный станок. У нас же в Африке, где подавляющее большинство населения неграмотно, в деле просвещения людей оно играет даже большую роль, чем книгопечатание»,— писала газета «Эфиопиен геральд».

До 1957 года, когда появились первые короткометражные ленты сенегальских и ганских операторов, не было снято ни одной подлинно африканской картины, где от сценария до монтажа все было бы делом рук африканцев. В настоящее время во многих африканских странах уже созданы национальные киностудии. В Сенегале — стране, которая по праву может претендовать на первое место в области кино среди так называемых франко-язычных государств Африки,—в этом году создана Ассоциация кинематографистов во главе с известным писателем и кинорежиссером Сембеном Усманом. Ассоциация ставит перед собой задачу всячески способствовать созданию и прокату африканских фильмов. Национальная киностудия создана также в Тунисе. В Центрально-Африканской Республике начал выходить еженедельный киножурнал «Центральноафриканские новости». В Марокко действуют две киностудии, принадлежащие французам.

В конце 1961 года в Малагасийской Республике вышел первый национальный фильм «Девушка с серебряными волосами». Это народная сказка, экранизированная любителями, членами Ассоциации изучения и производства мальгашских фильмов.

Значительных успехов достигла молодая кинематография Алжира. Созданный здесь молодежный киноцентр в Эль-Биаре выпустил первый в стране цветной документальный фильм «Народ идет вперед».

В Алжире национализирована половина кинотеатров, что существенно облегчает прокат кинофильмов, и в 1964 году создан институт кинематографии. В 1966 году здесь вышла документальная лента «Заря проклятых». Автор сценария и постановщик Ахмед Рашеди посвятил свой фильм национально-освободительному движению. Картина рождает ненависть к колонизаторам. Фильм повествует не только о борьбе народов Алжира за свое освобождение. Здесь и кадры, рассказывающие об обороне Порт-Саида во время тройственной агрессии 1956 года, и волнующие кадры о жизни, борьбе и гибели героя Африки Патриса Лумумбы.

Алжирские кинематографисты во главе с итальянским режиссером Лоренцини создали фильм «Ствол дерева» об Алжире 1964 года, а под руководством режиссера Жака Шарби — первый полнометражный фильм «Такой молодой мир», показанный в 1965 году на Московском фестивале, где также увидел свет фильм «Свободные руки». В последние годы число кинотеатров в Алжирской республике постоянно растет. Помощь в кинофикации этой молодой африканской страны оказывают социалистические страны, в частности Советский Союз и Венгрия.

В число выдающихся африканских режиссеров выдвинулся известный сенегальский писатель Сембен Усман. Им создан ряд фильмов, получивших международное признание, в частности лента «Бором сарет», удостоенная Большого приза на фестивале в Туре. В фильме «Негритянка из...», демонстрировавшемся в 1966 году на фестивале негритянского искусства в Дакаре, Усман показывает ханжество неоколонизаторов, рядящихся в тогу друзей Африки. За этот фильм Усман получил «Серебряную антилопу», а также премию Жана Виго и Большой приз на фестивале в Карфагене. Там же, в Дакаре, Усман получил еще один приз — за документальную кинокартину и был удостоен звания лауреата на литературном конкурсе. Таким образом, дакарский фестиваль явился подлинным триумфом для сенегальского режиссера Усмана, известного советскому читателю и как автор романов «Сын Сенегала» и «Тростинки господа бога». В настоящее время Сембен Усман работает над созданием первого полнометражного цветного художественного фильма на африканском языке уолоф «Мандат».

Из других произведений, получивших признание в Дакаре, следует назвать фильм «Проснись!». Этот фильм, направленный против разгула расизма в ЮАР, создан прогрессивным южноафриканским кинематографистом в Лондоне.

Первый приз «Золотая антилопа» был присужден в Дакаре Советскому Союзу за фильм «Люди танца». Эта картина создана во Всесоюзном институте кинематографии советскими студентами и режиссером из Гвинеи Коста Дианье, также обучавшимся во ВГИКе.

Особое положение в африканской кинематографии занимает кино ОАР. Ни по числу выпускаемых фильмов, ни по их качеству, а также социальной значимости оно не имеет себе равных на континенте. По сравнению с другими африканскими странами египетская кинематография уже немолода — ей более сорока лет. Однако подлинного расцвета египетское киноискусство достигло после революции 1952 года, когда оно стало выполнять высокую миссию служения народу. Лучшие египетские фильмы теперь известны каждому, кто интересуется развитием мирового прогрессивного киноискусства.

Однако в развитии египетского кино имеются немалые трудности, которые в значительной степени свойственны также и кинематографии большинства афро-азиатских стран. Одной из главных проблем, без сомнения, остается проблема кинопроката. Кинопрокатные фирмы предлагают за фильмы такую незначительную сумму, что она даже наполовину не покрывает расходы по их производству.

Вот что говорит о преградах на пути к созданию африканского кино Сембен Усман в журнале «Африк», выходящем в Париже: «Можно ли всерьез говорить об африканском кино? Мы покупаем пленку в Европе и туда же посылаем ее для обработки. Прокат наших фильмов осуществляется чаще всего неафриканскими фирмами и организациями. Из-за границы же поступают скудные финансовые средства, которые нам удается раздобыть. Иначе говоря, иностранный капитал в значительной мере ограничивает творческую свободу деятелей африканской кинематографии.

В сущности, основные трудности лежат в сфере производства и проката, так как без финансирования кино развиваться не может. Частных продюсеров в самих африканских странах очень мало, а бюджеты наших государств слишком скромны, чтобы выделить более или менее значительные суммы на развитие национальной кинопромышленности.

Каков же выход из этого положения? Видимо, надо создавать кинообъединения с участием кинематографистов нескольких соседних африканских государств. Создание таких объединений могло бы разрешить проблему проката национальной кинопродукции.

Что же касается творческого направления, которое будет преобладать в африканском киноискусстве, то о нем судить еще рано. Наше кино делает пока лишь первые шаги... Дадим ему время подрасти».

Случается, правда, что национальные африканские и азиатские киностудии начинают работать в духе худших традиций Голливуда, создавая приторно-мелодраматические произведения или кинокартины, изобилующие сценами драк и потасовок. Именно в результате такого неудачного копирования появились египетские фильмы «Сын Клеопатры» и «Улыбка сфинкса», которые каирский журнал «Аль-Мусавар» назвал «пустыми, глупыми и лишенными элементарного художественного вкуса».

Африканское кино — молодое. Оно делает пока первые, не всегда уверенные шаги. Имеется немало причин, тормозящих развитие африканской кинематографии. Однако большинство трудностей постепенно преодолевается. Как прошлое Африки, так и ее современная действительность открывают для африканских кинематографистов самые широкие возможности. Высокохудожественные фильмы могут быть и будут еще поставлены самими африканцами, которые на экранах расскажут миру подлинную правду о борьбе и чаяниях своих народов. Из Африки всегда приходит что-нибудь новое, писал римский писатель Катон-старший. Нет никакого сомнения в том, что недалеко и то время, когда таким новым будут новые, глубоко талантливые африканские фильмы.

Что же касается кинематографии стран Азии, то в ряде азиатских стран производство фильмов имеет более давний опыт и традиции, а производственная база обладает большей мощностью. Достаточно напомнить, что первое и второе места по количеству выпускаемых в год фильмов занимают Япония и Индия. Киноискусство двух этих

стран по праву заслужило мировое признание, о лучших работах японских и индийских кинематографистов много пишет мировая кинопечать, хорошо известны эти фильмы и в нашей стране.

Кинематографисты Корейской Народно-Демократической Республики недавно отметили двадцатилетие государственных студий художественных и документальных фильмов. За эти годы было создано почти две тысячи фильмов, из них несколько сот художественных. Теперь на экраны КНДР ежегодно выпускается более тридцати полнометражных художественных кинофильмов отечественного производства.

Особого внимания заслуживает киноискусство борющегося Вьетнама, начало которому положило образование Демократической Республики Вьетнам 2 сентября 1945 года. Первыми вьетнамскими фильмами были документальные ленты об освободительной борьбе народа против колонизаторов. В марте 1953 года президент Хо Ши Мин подписал декрет о создании единого национального кинопредприятия, а вскоре был выпущен и первый полнометражный цветной фильм «Вьетнам».

Ныне в ДРВ работают четыре студии: художественных фильмов, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, мультипликационных и кукольных фильмов, а также диафильмов. Первый художественный фильм был создан в 1959 году и назывался «На берегах одной реки». Советский зритель хорошо знаком с творчеством вьетнамских кинематографистов.

В 1962 году была создана киностудия Национального Фронта Освобождения Южного Вьетнама, названная «Освобождение». В фильмах этой студии — история борьбы южновьетнамского народа. Несокрушимая логика картины «Нас заставили взяться за оружие» опровергает ложь о том, будто повстанцы, а не американские агрессоры виновны в кровопролитии. Названия фильмов: «Разгром стратегических деревень», «Жизнь в освобожденных районах», «Группа по уничтожению вертолетов» — говорят сами за себя. За годы своего существования студия «Освобождение» выпустила около сотни хроникальных и документальных фильмов. На международных фестивалях в Москве и Лейпциге были отмечены почетными премиями такие фильмы, как «Нас заставили взяться за оружие», «Южный Вьетнам борется», «Удары возмездия».

●

На долю кинематографистов стран Азии и Африки выпала почетная задача создавать кинофильмы для почти двух миллиардов населения стран своих континентов. Ежедневно в затемненных залах и прямо под черным африканским небом миллионы людей — юноши и старики, женщины и дети — с волнением смотрят созданные ими картины. Какое огромное влияние на широкие народные массы могут оказать кинематографисты стран Азии и Африки, как широко поле их деятельности!

Ташкентский кинофестиваль, проходящий под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», явится новым боевым смотром творческих сил афро-азиатских кинематографистов, и можно быть уверенным, что он послужит дальнейшему укреплению творческих связей между кинематографистами двух крупнейших континентов Земли, между деятелями кино во всем мире.

В. МОЛЧАНОВ

Встречи с японским кино: Токио — Москва

Японское кино в наши дни окружено ореолом притягательности и интереса — несколько запоздалый отклик того «открытия» японского кинематографа, которое свершилось лет пятнадцать назад. Однако именно сейчас, когда слава стала повсеместной, заинтересованность — устойчивой и постоянной, реальная практика японского кино перестала им соответствовать. Кинематограф Японии уже несколько лет пребывает в состоянии кризиса.

В прошлом году на страницах журнала «Искусство кино» были опубликованы горькие признания известного японского киноведа и критика Акиры Ивасаки. Он описывал тягостную картину, которую представляет собой японский кинематограф последних лет, рассказывал о тех мерах, которые пытаются предпринять руководители кинопроизводства в Японии.

Истекший год мало что изменил.

Состоялось очередное, пятое по счету совещание по возрождению японской кинематографии, проходившее под лозунгом «За будущее японского кино». Рассмотрев тяжелое положение, в котором находятся работники кинопроизводства, совещание ограничилось констатацией положения вещей. Более оптимистичными оказались итоги работы Ассоциации содействия экспорту японских фильмов, которая с 1966 года ввела специальную систему финансирования для поддержки крупных кинофирм. В результате финансовой помощи, оказанной фирмам «Дайэй», «Сётику» и «Никкацу», было снято 6 фильмов, среди которых и первый совместный советско-японский — «Маленький беглец».

За 1967 год выпущено 407 полнометражных художественных фильмов. Цифра сама по себе внушительная. Но если присмотреться, что представляют собой эти фильмы, и учесть, что количество зрителей в Японии упало с 1 014 миллионов (в 1960 году) до 334 миллионов (в 1967 году), то станет ясно, что кинематограф Японии тяжело болен.

Здесь нет места для анализа сложного комплекса причин, которые привели к нынешнему положению дел. Расскажем лишь о том, что довелось увидеть во время недавнего посещения группой советских кинематографистов Японии.

Афиши кинотеатров рекламировали два новых фильма — «Вторая жизнь» и «Сожженная карта». Автор первого из них Ясудзе Масумура поставил в начале своей работы в кино несколько серьезных фильмов, затрагивающих проблемы жизни послевоенного молодого поколения. Постановщик «Сожженной карты» Хироси Тесигахара вошел в историю японского кино фильмом «Женщина в песках». Новые работы этих молодых режиссеров, на которых последнее время возлагались большие надежды, ничего, кроме глубочайшего огорчения, не вызывают. Во «Второй жизни» показана с жестоким натурализмом история спортсменки-гермафродита. В фильме Тесигахары, поставленном, как и его прежние работы, по сценарию Кобо Абэ, рассказана история детектива (его роль исполняет необычайно популярный актер Синтаро Кацу), который в поисках некоей исчезнувшей особы сталкивается с рядом странных человеческих судеб. Фильм снят в такой усложненной форме, что временами кажется, будто постановщик сам в ней запутался. Подобно остальным фильмам Тесигахары, это аллегория, в которой нет единой темы. Дается ряд загадок, ключа к решениям нет.

Нам удалось ознакомиться с работой студии фирмы «Тоэй» в Киото. Когда-то

эта студия производила много фильмов «самурайской» тематики. Ныне главная тема — фильмы о так называемых «якудза», бездельниках, хулиганах. Большинство из 19 огромных павильонов сейчас пустует. Фирма пытается преодолеть трудности, выпуская телевизионные фильмы — ежегодно производится около 240 лент. Большое внимание уделяется заказным рекламным фильмам.

В одном из павильонов шла съемка фильма «Плохие возвращаются», действие которого происходит в исправительной тюрьме. Снимает фильм режиссер Косаку Ямасита. Ему 38 лет, он считается лучшим из молодых режиссеров студии. В его активе семь полнометражных фильмов, поставленных за истекший год. Трудно себе представить, что при таких условиях могут родиться не только шедевры, но и попросту серьезные и профессионально поставленные картины. Съемочные группы, в составе которых 35—50 человек, должны в этой фирме ставить по 10 фильмов в год. Такова реальность.

Сходное положение на студии фирмы «Дайэй», которую мы посетили в Токио. Меньшая по размерам (в ней всего 6 павильонов), она оставила несколько лучшее впечатление. Мы присутствовали на съемке фильма «Время неверия», который ставит ветеран японского прогрессивного киноискусства Тадаси Имаи. Но и на этой студии существует принцип: каждую неделю один полнометражный фильм. И чтобы выдержать конкуренцию, студия, на которой работают 500 человек, обеспечивает сеть своих кинотеатров еженедельно новым фильмом.

Конечно, при такой системе производства трудно ждать фильмов добротных, в которых поставлены серьезные и жизненно важные проблемы. И если такие фильмы появляются, то вопреки, а не благодаря этой системе.

И все же истекший год принес и свои радости. Трагически воспринималось любителями киноискусства многолетнее молчание мэтра японской кинорежиссуры Акиры Куросавы. Поставив в 1964 году «Красную бороду», он до последнего времени никак не мог приступить к съемкам нового фильма. В настоящее время Куросава снимает фильм о нападении японцев на Пирл-Харбор под названием «Тигр, тигр, тигр». Но ставится этот фильм на американские деньги.

С огромным зрительским успехом по экранам страны прошел фильм «Солнце Куробэ» молодого режиссера Кэй Кумаи, который после своего фильма «Японская цепь островов» тоже находился в длительном простое. Успех этот тем более радостен, что здесь речь идет не о фильме, потакающем мещанским вкусам некоторой части зрителей, а о серьезном произведении, воспевающем коллективный труд людей на благо народа. Фильм сделан не крупной компанией, а совместно двумя независимыми кинофирмами, основанными известными актерами Тосиро Мифуне и Юдзиро Исихара, которые играют в нем главные роли.

Фильм «Восставший» — последняя работа Масаки Кобаяси, который за последние годы признан одним из ведущих кинорежиссеров Японии,— имел успех не только у себя на родине, но был показан во многих странах мира и даже получил награду Британского киноинститута за 1967 год. Вскоре должен выйти новый фильм Кобаяси «Японская молодежь», который нам горячо рекомендовали японские критики.

Все эти работы — результат мужественного преодоления трудностей талантливыми кинематографистами Японии, не думающими складывать оружие.

●

О стремлении не дать угаснуть японскому киноискусству говорят и некоторые фильмы из программы, представленной японскими кинематографистами на первый советско-японский симпозиум по проблемам современного кино.

Встреча советских и японских кинематографистов состоялась в начале лета 1968 года в Москве. На симпозиум прибыли из Японии сценаристы Тосио Ясуми (глава делегации, председатель Гильдии сценаристов Японии), Синобу Хасимото и Хисаси Яманоути, режиссеры Корэёси Курахара и Токихиса Морикава, продюсер Эйко Мори и генеральный секретарь Гильдии сценаристов Японии Дзиро Такада. С советской стороны в симпозиуме участвовали секретарь Правления Союза кинематографистов СССР кинокритик А. Караганов, режиссеры С. Герасимов, М. Хуциев, Ю. Солнцева, М. Осепьян, И. Фрэз, Э. Ишмухамедов, Т. Лиознова, М. Богин, сценаристы Э. Брагинский и Д. Храбровицкий, кинокритики А. Новогрудский, С. Фрейлих, Л. Погожева, К. Парамонова, Ю. Ханютин, Х. Абул-Касымова, Г. Капралов, И. Генс, директор киностудии имени М. Горького Г. Бритиков.

Обе стороны познакомились соответственно с рядом фильмов, выпущенных на экраны у нас и в Японии за последний год. Именно эти фильмы и легли в основу разговора о задачах и судьбах киноискусства в современном мире. В высказываниях, оценках, а иногда и в острой дискуссии выразилась горячая заинтересованность участников симпозиума в том, чтобы кино стало подлинным носителем идей прогресса и мира.

Показательно, что разговор шел не только о художественных и эстетических проблемах, связанных с тем или иным явлением киноискусства. Разговор шел о главном, что волнует современное человечество,— о проблеме войны и мира, о личности и государстве, о свободе и порабощении, о том, как эти важнейшие проблемы вошли в плоть сегодняшнего киноискусства.

Японские кинематографисты начали разговор с фильма Юлия Райзмана и Евгения Габриловича «Твой современник». Единодушно считая этот фильм лучшим из увиденных ими в Москве, они, однако, высказали некоторую неудовлетворенность его развязкой.

Т о с и о Я с у м и. Оттого что судьба Губанова не ясна, может возникнуть чувство, что нет перемен. Нужна максимально ясная развязка.

Д а н и и л Х р а б р о в и ц к и й. Для меня в истории Губанова вовсе не стоял так остро вопрос: снимут его или он останется на своей должности. Этическая проблема, которая рассматривается в фильме, по-моему, заключалась в другом — в борьбе человека с самим собой. Губанов сам вскрыл ту ошибку, в которой он был виноват. И в том, что вопреки всему, во имя правды, во имя высших интересов народа Губанов решился на это, я вижу те изменения, которые произошли за последние годы в нашем сознании.

С и н о б у Х а с и м о т о. Все зависит, конечно, от того, как смотреть картину. Мне кажется, проблема не только в том, чтобы человек смело вскрыл свои собственные ошибки, но еще и в том, что человек, занимая определенное положение в обществе, способен оказывать влияние на решение серьезных общегосударственных проблем.

А л е к с а н д р К а р а г а н о в. Губанов нашел в себе мужество для самокритики. Губанов понимает, что сегодня нельзя мыслить и действовать по-вчерашнему. Это, с моей точки зрения, не просто победа Губанова как такового. В таких, как Губанов, выросло мужество для самокритики именно потому, что

произошли существенные перемены в жизни общества. И в свою очередь Губанов тем фактом, что он такой, так мыслит и так действует, влияет на жизнь общества, помогает утверждению ленинских принципов руководства и хозяйствования.

Бурную дискуссию вызвал фильм «Самый длинный день Японии», поставленный режиссером Кихати Окамото по сценарию Синобу Хасимото. Еще во время съемок фильм вызвал горячие споры. В нем показаны последние двадцать четыре часа перед объявлением о безоговорочной капитуляции Японии во второй мировой войне.

Синобу Хасимото. Мне хотелось подчеркнуть, что предысторией к этой войне был почти тысячелетний период хозяйничанья в Японии самурайских каст. Они владели мечом не только для того, чтобы защищать себя, но и для того, чтобы истреблять невинных людей. Поэтому какая-то близость, родственность выявилась между этими самураями и гитлеровцами. В связи с этим мне хотелось создать такой фильм, в котором я мог бы показать, что этим самым длинным для Японии днем военной истории закончена и история самураев.

Эйко Мори. Как только в газете появилась одна строчка о том, что создается фильм, в котором будет показан император, представители правых шовинистических элементов явились с дубинками для разговора со мной. Конечно, эти группировки немногочисленны. Однако они и по сей день считают, что император — божество. И поставили вопрос так — любыми средствами предотвратить показ на экране императора, божества.

Александр Новогрудский. Я понимаю историческую трагедию народа, втянутого в войну, которая закончилась для Японии военной катастрофой. Я понимаю драму людей, воспитанных в духе воинской чести, драму военных, которые должны сложить оружие. Но мне кажется, что коль скоро речь идет о восстановлении правды истории, в картине не хватает одного очень важного акцента. В картине нет ни упоминания, ни объяснения первопричины этой трагедии. Между тем первопричина — вступление Японии в войну на стороне гитлеровской Германии. Думаю, картина была бы сильней и значительней, если бы она помогла раскрыть причины этой войны, ее смысл, а стало быть, извлечь урок из исторической трагедии.

Юрий Ханютин. Дело в том, что сфера фильма, как мне кажется, искусственно сужена. Миллионы искалеченных и убитых людей, разрушенные города остались информационной справкой, а трагедия военного министра Анами — это именно та трагедия, которая разворачивается на наших глазах, которая нас волнует и заставляет как бы невольно сочувствовать. И еще один просчет в том, что все герои этой картины в своем поведении руководствуются только внеличными мотивами, думают только о Японии, о ее будущем, а не о себе. Я думаю, что как людей их следовало показать и в неких других гранях характера — тогда разоблачение милитаризма было бы полнее и художественно убедительнее.

Разговор зашел о жестокости и эротике в современном кинематографе.

Синобу Хасимото. Эротические эпизоды в кино, по существу, должны происходить за кадром, чтобы зритель этого не видел. Показ жестокостей в фильме ни в коем случае не должен прерывать ход события, показанного до этого, и сцена жестокости не должна поглощать внимания зрителей полностью.

Сергей Герасимов. По-види-

мому, вторая мировая война, закончившаяся чудовищным уничтожением людей в Хиросиме и Нагасаки, опыт гитлеровской истребительной политики, или, скорее, чудовищной практики, произвели какую-то жесточайшую инфляцию человеческих страстей. Художники, в данном случае писатели и режиссеры Японии, имея в виду добиться нравственного потрясения современника, пускаются на средства, которые, в общем, легко отнести к разряду запрещенных приемов.

И в этой связи разговор зашел еще об одном фильме — «Жена Сэйсю Ханаока» режиссера Ясудзо Масумуры, где ежедневная работа врача предстает в серии натуралистических эпизодов.

Людмила Погожева. Эта картина эклектична и скорее напоминает спектакль для телевидения, нежели крупное собственно кинематографическое произведение. В центре внимания фильма оказывается не история борьбы с человеческими страданиями, не история поисков врачом средств обезболивания, а соперничество жены и матери героя, их ревность друг к другу, их попытки принести себя в жертву сыну и мужу.

К проблеме «киноискусство и война» участники симпозиума вернулись в связи с картиной «Пламя верности» режиссера Корэёси Курахары, которая наряду с фильмами «Восставший» и «Молодые люди» была в числе самых значительных из показанных участникам симпозиума.

Корэёси Курахара. Мы принадлежим к поколению тех японских писателей, сценаристов, для которых водораздел между мирным и военным временем оказался определяющим в их развитии. Основой наших размышлений служит тот факт, что нас всегда обманывали власти. Поэтому проблема войны включает для нас также процесс сопротивления властям или правящим кругам. В основе моего фильма «Пламя верности» не только столкновение человеческих чувств, в нем показаны чувства, эмоции, которые глушатся в условиях милитаризма, царившего в стране.

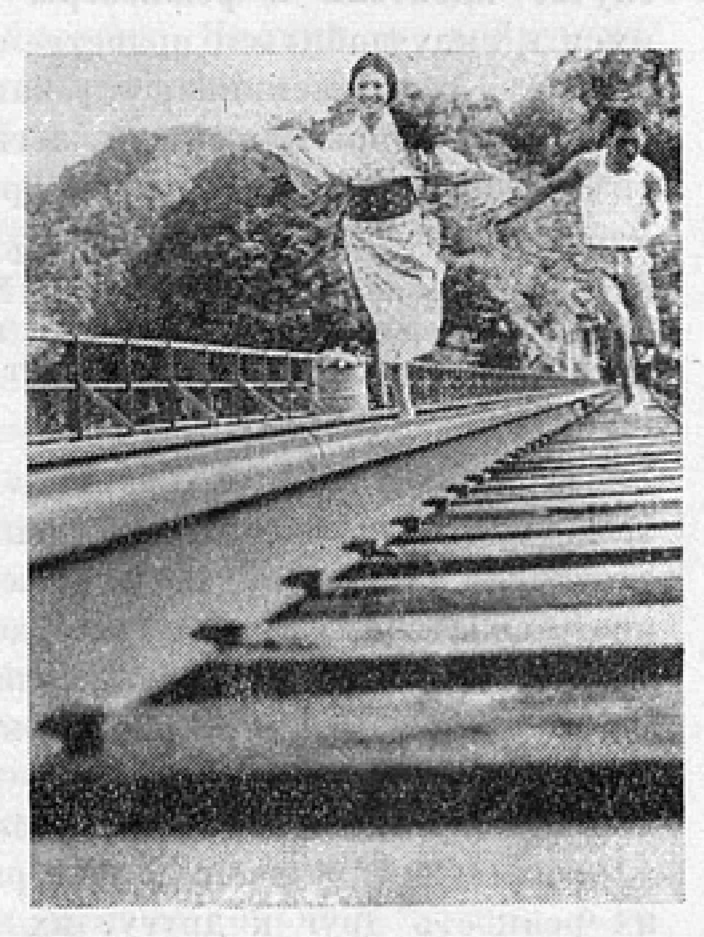
Марлен Хуциев. Фильм «Пламя верности» говорит о чистых и высоких чувствах, о которых так важно говорить сегодня. В нем рассказана история любви, история, которая имеет широкий смысл. В частности, что греха таить, когда-то у меня было ощущение от японцев как о нации в общем воинственной, а эта картина достаточно глубоко раскрывает отношение простого народа Японии к войне.

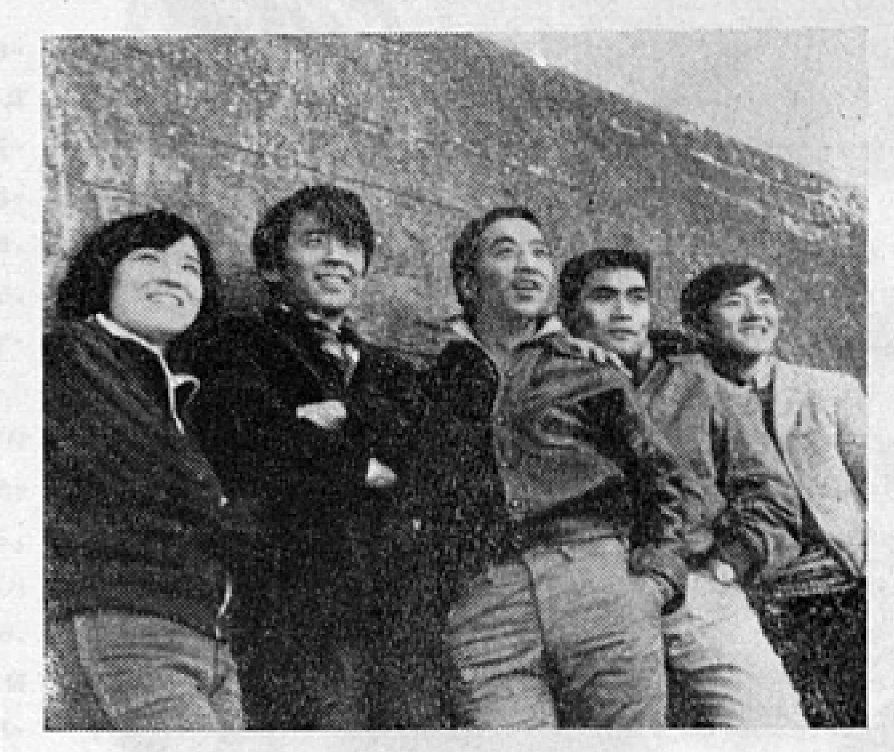
Оживленную полемику вызвали показанные во время симпозиума несколько советских фильмов выпуска последних месяцев.

Хисаси Яманоути. Я увидел в советских фильмах очень теплое описание быта, почувствовал фантазию, юмор. Я был поражен разнообразием жанров. До приезда сюда я в Токио видел «Юность Максима». Фильм этот глубочайшим образом меня взволновал. Должен сказать, что такого рода чувств я не испытывал во время просмотра тринадцати фильмов, которые я видел сейчас в Москве. «Июльский дождь», «Три дня Виктора Чернышева», «Нежность», «Три тополя на Плющихе» в какой-то мере меня тронули, но я не почувствовал там того горения, той силы, которые проявляются в «Максиме».

Александр Караганов. Революционный порыв — это состояние определенной поры, оно не остается неизменным на протяжении десятилетий. Есть не только праздники революции, есть ее будни. Упорная революционность, сохраняемая человеком в длительной

«Пламя верности»





«Молодые люди»

Рекламные плакаты к фильмам «Сожженная карта» и «Вторая жизнь»

череде будней, не так заметна, как горение Максима. Она не так поддается кинематографическому выражению. Подчас она проявляется в величайшей трезвости понимания будничных проблем. Она проявляется в повседневном труде. Но она реальность — и она получает отражение в кино.

Юрий Ханютин. Я думаю, что революционный дух нашего социалистического искусства живет и в таких картинах, как «Твой современник», «В огне брода нет», «Три дня Виктора Чернышева». Просто время ставит другие задачи. Если перед героями трилогии о Максиме стояла задача свергнуть старый строй, то сегодня герои этих картин строят новое общество. Перед нами стоят очень сложные проблемы, в том числе нравственные.

Фильм «Молодые люди» (режиссер Токихиса Морикава, автор сценария Хисаси Яманоути) дал основание для разговора о вопросах формы и содержания в произведении искусства.

Сергей Герасимов. Мне показалась необыкновенно знаменательной картина «Молодые люди». С точки зрения салонного кинематографа, она, быть может, вызовет у какого-нибудь многоопытного критика усмешку по поводу наивности, стереотипной традиционности постановки и решения некоторых генеральных вопросов современного социального мышления. И в то же время авторы ее, мне кажется, стоят на очень серьезных, по-настоящему новаторских позициях — они отображают жизнь японского общества в тех ее аспектах, которые редко становятся предметом изображения в искусстве.

Марлен Хуциев. Яманоути прав, когда требует от кинематографа отображения больших и серьезных тем. И все же в его картине я почувствовал некий тематический нажим. Картина несколько оголена в своих намерениях. Мне в картине не хватало не красоты, а точности воплощения замысла.

Александр Караганов. Я думаю, что и те, кто спорит с авторами фильма «Молодые люди» по некоторым его аспектам, согласятся со мной, что в фильме слышен голос рабочего класса Японии. Герой фильма говорит: надо думать не только о своем, личном, а о благе всех. Уж куда как просто и наивно. Но для героя фильма это огромное завоевание, это та нравственная высота, которая должна быть завоевана многими зрителями этой картины.

Живой обмен мнениями возник в связи с фильмом режиссера Нагисы Осимы «Казнь через повешение», к которому выступавшие отнеслись одинаково отрицательно, полагая, что важная для современной Японии проблема расовой дискриминации корейского меньшинства не нашла здесь ни четкой художественной формы, ни ясного авторского отношения.

Подводя итоги встречи, Александр Караганов сказал:

— Симпозиум еще раз показал, что нам с японскими кинематографистами встречаться интересно. Интересно смотреть их фильмы, интересно слушать их мысли и оценки, часто очень неожиданные. Японский кинематограф не одинаков, есть фильмы тех, которые хотели избить г-на Мори. И есть фильмы тех, которые вместе с нами борются за мир и вместе с нами ненавидят милитаризм. Мы на симпозиуме говорили о том кино, которое в условиях господства буржуазного коммерциализма умеет отстаивать правду, демократические идеалы, свободолюбие, человеческое достоинство, принципы мира.

И. ГЕНС

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ АРАБСКИХ СТРАН

«Горит Ближний Восток» (ОАР)

«Переулок Сайед Болти» (ОАР)

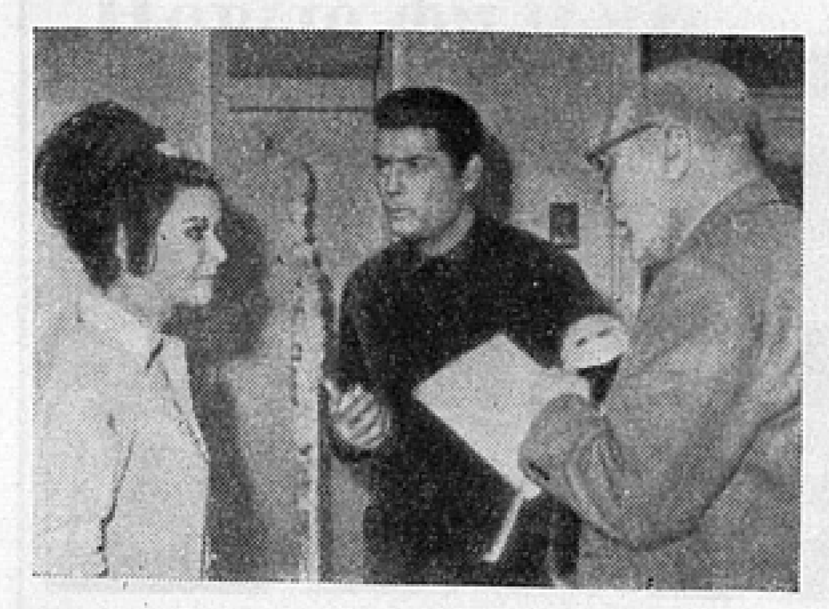
«Великая любовь» (ОАР)

«Встреча чужих» (Ливан)

«Банда женщин» (Ливан — Турция)

«Трое мошенников» (Ливан — ОАР)

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ АРАБСКИХ СТРАН



«Госпожа надзирательница» (ОАР). Рабочий момент. Справа режиссер Ахмад Диа эль Дин

Роберто Росселлини (слева) консультирует режиссера-дебютанта Шади Абдель Селама; постановщика фильма «Мумия» (ОАР)

«Агрессия на Ближнем Востоке» (ОАР)

«Хадра; дочь мэра» (Сирия)

«Кровавый треугольник» (Ливан — Турция)

«Что-то страшное» (ОАР)

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ АРАБСКИХ СТРАН

«Дорога греха» (Ливан)

«Где моя любовь?» (Ливан)

«Симпатичный вор» (Ливан — Сирия)

«Симпатичный вор»

«Великий день Имильчиль» (Марокко)

«Возвращение к истокам» (Марокко)

Новые фильмы

«Бабье царство»
«Доживем до понедельника»
«Как велит сердце»
«Сказание о граде Китеже»

Сила духа

Ф. Маркова

«Бабье царство». Сценарий Ю. Нагибина. Постановка А. Салтыкова. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник Е. Свидетелев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Е. Индлина. Редактор Б. Кремнев. «Мосфильм», 1967.

Когда говорят: фильм имел успех (большой успех, огромный успех!), подразумевают прежде всего прокатные цифры. И яркий пример здесь — картина «Председатель» Юрия Нагибина и Алексея Салтыкова, собравшая огромное число зрителей. Трудно найти человека, упустившего возможность посмотреть этот фильм, интерес к нему был по-настоящему велик. И долго не умолкали в печати споры по проблемам, поднятым в произведении, и по тем острым вопросам современности, которые, как искра, высекались «Председателем», хотя фильм и не был впрямую им посвящен.

Наивно полагать, что именно такой и была цель художников: вызвать дискуссию. Наоборот, они, несомненно, хотели убедить зрителя в своем представлении о добре и зле. И отдавая должное авторскому умению увлечь зрителя, заставить его мыслить и спорить, мы судим о произведении искусства по тому, что оно утверждает и отвергает, по тому, с какой мерой таланта и гражданской страсти отстаивает авторские идеи.

Этот единственно правомерный критерий и был, по сути дела, принят за основу дискуссии. И баланс «Председателя» оказался активным, подавляющее большинство положительно оценило фильм, для миллионов зрителей философия вещи, ее публицистический прицел, художественная форма, как и авторская позиция, оказались убедительными. Об этом нельзя не вспомнить сейчас,

«Бабье царство»

когда новый фильм тех же авторов — «Бабье царство» — идет на экранах и снова кипят страсти, высказываются «за» и «против» профессиональные критики и зрители.

Думается, нет необходимости цитировать взаимоисключающие оценки и скрупулезно разбираться в них. Тем более нет смысла расточать авторам комплименты за «спорность» фильма: дескать, такова особенность их темпераментного, яростного таланта. Если уж говорить об интересе к фильму у зрителей, то прежде всего надо вести речь именно об определенности, бескомпромиссности авторских суждений и раздумий о жизни.

Раздумья эти лишены сентиментальности. Они полны сострадания, но не умиления, суровой непримиримости к злу, но не ожесточения, терпимости, но не всепрощения.

Авторы рассказывают о страшной поре нашей жизни — о времени, когда враг напал на нашу страну и под его пятой оказались жители оккупированных сел и городов. Непрошеные хозяева бесчинствуют на нашей земле, унижают и уничтожают советских людей. В одну из таких деревень, захваченных фашистами, и переносит зрителей фильм «Бабье царство». И показывает все ужасы немецкой оккупации. И всю силу ненависти к захватчикам, что созрела в народе.

Когда покидаешь зрительный зал, невольно задаешь себе вопрос: можно и нужно ли говорить сегодня о войне с такой жестокой правдивостью? Ведь фильм сделан так, словно режиссер запрещает тебе отвернуться от страшного и мучительного, настойчиво напоминает о том, о чем, может быть, хотелось забыть; заставляет почувствовать и увидеть непе-

«Бабье царство»

реносимую муку и боль, как почувствовала и, не закрывая глаза, перенесла ее героиня фильма Надежда Петровна, присутствуя на экзекуции собственного сына...

Можно и нужно ли это?

Но чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, однако же, задать другой — ради чего?

Ради того, подчеркивает фильм, чтобы воспеть человеческое мужество и силу духа, ради веры в необоримость добра, ради светлого, гуманного и оптимистического вывода: жизнь — это чудо чу́дное (так говорит героиня фильма), и самое прекрасное в ней — человек.

Утверждая свою мысль, свое восприятие действительности, создатели картины нередко переходят с интонации обычной речи почти на крик, палитра красок всегда резка, накал страстей доведен до предела...

Да, фильм «Бабье царство» — испытание правдой, труднейшее из испытаний!

Крестьянка, не раз битая фашистским сапогом в лицо, падая в дорожную пыль и рыдая, протягивает последний кусок хлеба русскому солдату, когда он, еле живой, бредет в колонне военнопленных...

Все жители села согнаны на центральную площадь. На глазах у женщин, девушек, детей происходит унизительная расправа зверя-старосты над юношей, выставленным на поругание. И мать, невеста должны смотреть на это...

Для меня эти сцены прежде всего реалистические, раскрывающие страшную суть явления во всей его обнаженной правде. Это горьковский реализм, проникнутый прежде всего чувством любви и сострадания к человеку.

Вы чувствуете в фильме соленый вкус слез и крови, вы слышите в нем порой

истошный, рвущийся из груди стон — но разве это мешает ощутить исторический масштаб подвига героинь «Бабьего царства»?

Вспомните эту сцену. В тесной, набитой людьми землянке появляется Настя, молодая женщина, пожертвовавшая своей женской честью, чтобы спасти от насилия юную Дуняшу. Можно ли испить чашу горше и страшнее? Лицо Насти окаменело. Что способно побороть ее отвращение к жизни, вернуть спасительное чувство человеческого достоинства? Вывести из мрачного оцепенения, душевного безразличия?..

Какая счастливая здесь находка у художников — женщины тихо-тихо, чтобы не услышали проклятые фашисты, запевают песню:

Позарастали стежки-дорожки...

Вопреки тоске и горю людей, после только что случившегося с Настей в помертвевшем селе живет эта русская песня, как символ красоты, силы женской души. Как выражение оптимизма, несломленного духа народа.

А маленький, но так много значащий эпизод встречи председательши с Дуняшей, невестой ее погибшего сына, эпизод, где Надежда Петровна узнает о новой любви девушки и плачет слезами доброй матери... Мы видели Надежду Петровну в минуты глубокого горя и праведного гнева, мы поняли, какую науку ненависти заставила ее пройти война, но, пожалуй, именно сейчас она кажется самой собой, сердце ее ликует: еще одна душа спаслась от ран войны, которые так трудно заживают...

Не для того чтобы строго уравновесить пропорции мрака и света, существуют в произведении подобные лирические эпизоды. Их рождает то ощущение полноты действительности, в котором сливаются воедино все ее краски и оттенки.

Алексей Салтыков в каждой своей работе жадно вглядывается в жизнь,

«Бабье царство»

в людей, словно вбирает в себя многообразие их чувств. Поэтому так эмоционален мир его экранных образов.

Правда народной жизни — вот содержание и пафос творчества этого режиссера, его новой картины «Бабье царство».

Однако не везде авторы фильма верны этой правде. И об этих слабых сторонах произведения нельзя не сказать со всей критичностью.

Мы уже говорили о захлестывающем эмоциональном напоре ленты, о ее трагическом накале, страстности. К сожалению, иной раз создатели фильма искусственно нагнетают события, пытаются вызвать ответные чувства зрителей, прибегая к чисто литературным, придуманным ходам, к испытанным мелодраматическим средствам. И, конечно, сцены эти режут слух, диссонируют в мелодическом строе произведения.

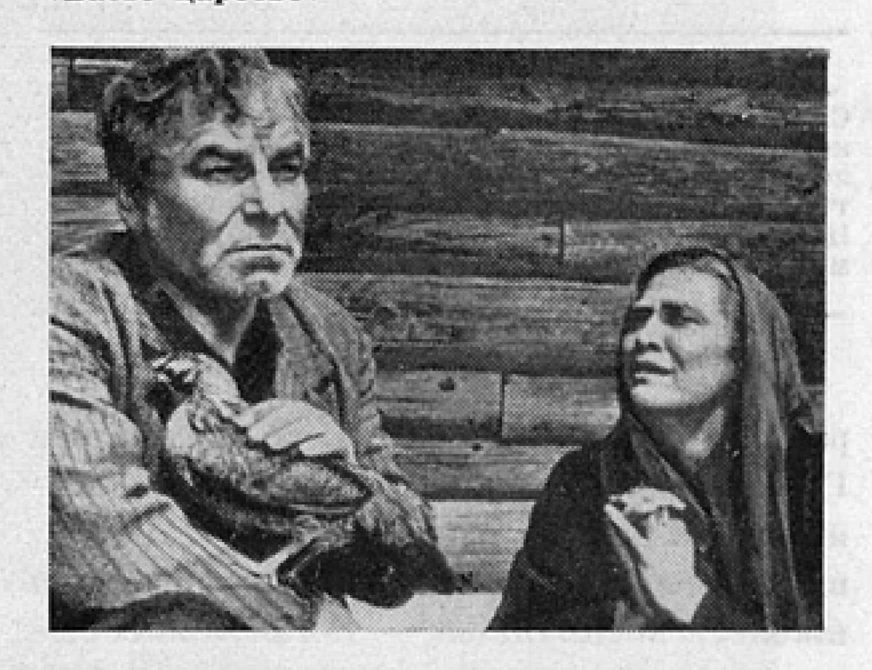
Зачем нужно было в драматическую судьбу Насти вплетать банальные литературные осложнения: кто-то бестактно попрекнет ее прошлым, она будет изображать эдакую «отторгнутую», «презренную миром» — с истерикой, с хмельными слезами, с венком доморощенной Офелии на голове...

Выглядит все это так же фальшиво, как и история колхозных лисистрат, объявивших «бабий бунт» против своих непутевых мужей. История эта не соответствует публицистической интонации фильма, его стилистике.

А разве не примитивно, не лубочно показано перерождение Жана? Куда на этот раз делись серьезность и достоверность психологических характеристик?

Эти просчеты не могут не вызывать чувства досады (а для других служат источником неприятия фильма), обиды за отступления режиссера от реалистического изображения жизни.

«Бабье царство»



Ведь убеждает же он, захватывает силой подлинно народных характеров, особенно в таких образах, как Надежда Петровна в ярком, масштабном толковании Риммы Марковой, как Анна Сергеевна (Нина Сазонова), Комариха (Варвара Попова), Настя (Светлана Жгун), Дуняша (Светлана Суховей). А с какой психологической точностью, глубиной прочтения раскрыт актером Б. Кудрявцевым образ старосты...

Думаю, что, оказавшись один на один с правдой фильма и не убоявшись ее, зритель расстанется с героями картины с чувством благодарности — «Бабье царство» он воспримет не только как реквием, но и как гимн русской женщине.

И тут мы вернемся к мысли, с которой начали разговор о фильме: как и чем измерять масштаб успеха? Количеством проданных билетов? Не только. Главное — числом человеческих душ, разделивших с авторами их ви́дение, их философию жизни.

«Бабье царство» — жестокая и суровая лента. Но она несет в себе заряд воинствующего добра, всемогущего, как сама жизнь.

Чистый тон

А. Шаров

«Доживем до понедельника». Сценарий Г. Полонского. Постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник Б. Дуленков. Композитор К. Молчанов. Звукооператор А. Избуцкий. Редактор А. Анфиногенов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1968.

Я пишу совсем не рецензию на картину режиссера С. Ростоцкого и драматурга Г. Полонского «Доживем до понедельника». Я пишу разрозненные заметки, вызванные тем, что фильм посвящен школе, воспитанию — темам, которые не могут не волновать каждого, кто был школьником и имеет детей-школьников — тема детства в начале и в конце жизни,— а значит, думает о завтрашнем дне, то есть о всех нас.

«Доживем до понедельника» — фильм о воспитании в правде, честности и о высоком уважении к личности школьника. Подобные картины появляются у нас не так уж часто.

В фильмах о школе дети, подростки чаще всего выступают как благородная или сопротивляющаяся разумному, но — более или менее — аморфная масса, которую педагоги постепенно, несмотря на неудачи и просчеты, наполняют своим верным пониманием жизни, своими знаниями и взглядами на мир. Так химик в бурно кипящий, бушующий раствор реактивов вводит колдовские кристаллы, и бурная реакция затихает. А потом уже процесс идет в заданном направлении с заранее предсказанным результатом, с «выходом» запрограммированного материала.

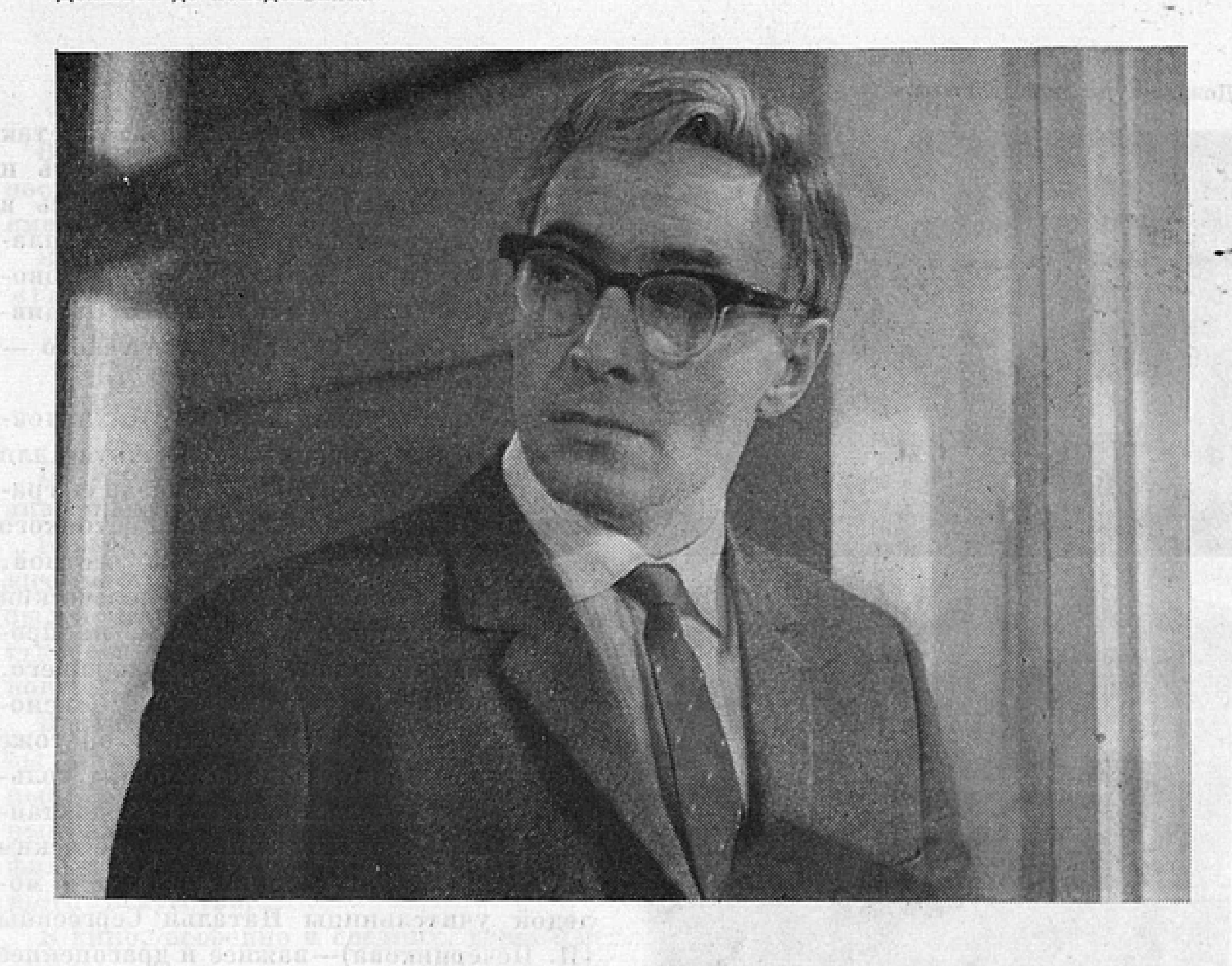
И так, собственно, в самом общем плане, и происходит, во всяком случае, должно происходить в школе. Но только, если и смотреть в этом плане, близком наукам, особенно чистой логике, и далеком искусству.

Духовная жизнь в школе, какой она предстает на экране, обычно идет, как вода, падающая на лопасти турбин,— всегда в одном направлении, сверху вниз: от умного и талантливого воспитателя, представляющего объединенную силу всех взрослых, весь опыт взрослого мира,— к детям. Жизнь сверху вниз, и только, все другое — временное, для фабульной занимательности. Так построено действие даже в удачной «Республике Шкид», где (не в согласии с замечательной повестью) ребята, в конечном счете, только объект — бурный, бунтующий, но лишь объект усилий умных воспитателей: емкости, которые постепенно заполняются разумным.

Неполная правда этого движения только сверху вниз и в том, что жизнь человека начинается бесконечно рано. Толстой говорил, что от небытия до пятилетнего человека — пучина, а от пятилетнего — пятилетнего человека, а не школьника даже — до взрослого один шаг. Ганди пишет, что воспитание начинается со дня зачатия. И разве нет в этом правды, если подумать, что любовь лепит человека и еще не рожденного, лепит в зависимости от того, есть эта любовь или ее нет. И пьяная тень отца может пасть тенью на жизнь ребенка, даже не видевшего его. И нечестность родителей впитывается с молоком матери так же, как и доброта, самоотверженность, красота.

Во всяком случае, к школьному периоду жизни, не только к концу этого важнейшего периода, но к самому началу, не человек-воспитатель встречается с человечком, человеческим сырьем — школьником, а встречаются человек с человеком. Только люди эти, конечно, разные, по-разному согретые или охлажденные жизнью. И возникает

«Доживем до понедельника»



не одно течение — от взрослого к школьнику, а два — сверху вниз и снизу вверх — равно важные.

Эту равность сильнее всего чувствовал Януш Корчак, и поэтому он долгие десятилетия создавал воспитательский коллектив, где власть наставников и власть сильных личностей среди ребят, на которые обычно опирается воспитатель, умерялась бы подлинным, а не игрушечным правосудием, судом, охраняющим справедливость, общую для детей и взрослых, «сильных» личностей и слабых. И поэтому именно Корчак создал великую сказку о Матиуше — короле-ребенке, одну из самых прекрасных и трагических утопий.

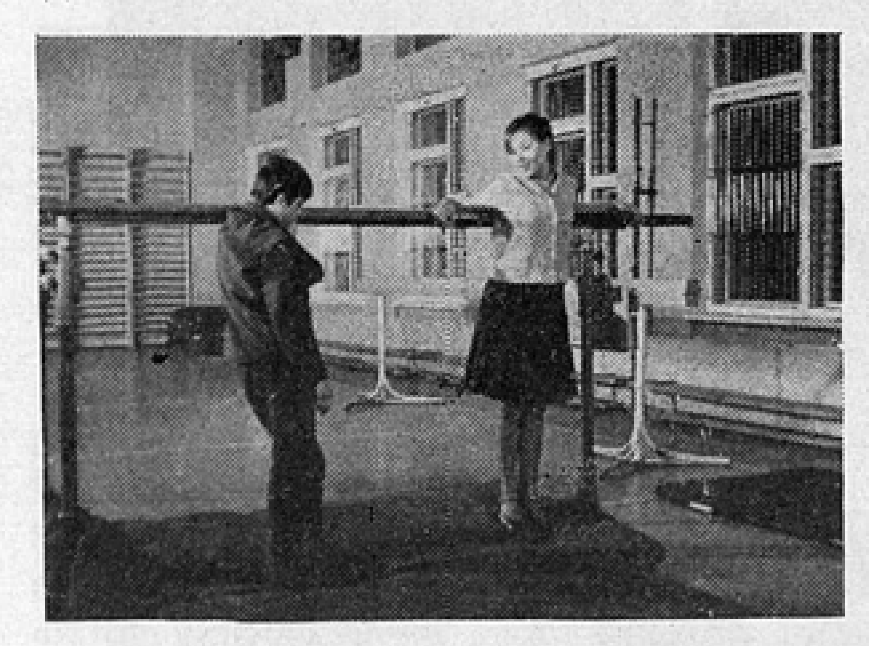
Фильм «Доживем до понедельника» привлекает тем, что в нем наряду с обычным педагогическим движением сверху вниз есть и интересный, и сложный, и внушающий веру в себя детский коллектив.

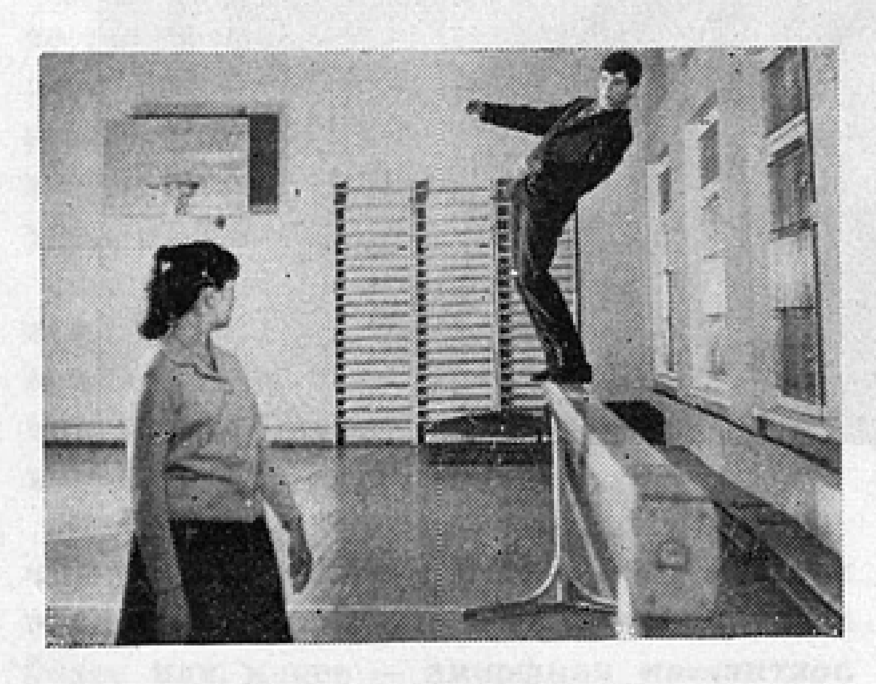
Девятиклассник, с которым я смотрел фильм, сказал о нем: «Гениально!» У него, как и у многих его сверстников, только две оценки: упомянутое «гениально!» — крайне редкое и «бодяга, туфта», то есть обман, фальшь. Значит, в девятом классе «В» из «Доживем до понедельника» девятиклассник не нашел ни малейшей фальши. Это очень важно.

И у меня эта картина вызвала прежде всего благодарность, хотя фильм порой тонет в традиционном и литературном. Теперь я пытаюсь разобраться в своих чувствах.

В те же дни я посмотрел еще одну картину о школе — короткую документаль-

«Доживем до понедельника»





ную ленту «Всего три урока» (сценарий Н. Гиппиус, режиссер и оператор П. Мостовой). Там тоже действуют педагог и ребята, только помоложе — шестиклассники. В конце этой талантливой картины есть кадры, показавшиеся мне замечательными своей емкостью и простотой, когда фотографию, где снята учительница с ребятами ее класса, сменяют другая, третья, четвертая фотографии: на каждой ребята поменьше, а учительница чуть моложе. А вот она совсем юная, почти школьница, среди выпускников — ребят ненамного моложе ее. Несколько кадров, немногие секунды, и ты в и д и ш ь трагическую и прекрасную суть учительского труда. В и д и ш ь: вот так жизнь учительницы, вся ее прелесть и молодость год за годом переливалась в ребят, согревала их. Такой ценой оплачено образование. Образование, говорил Луначарский,— это создание (проявление) в человеке образа человеческого — вот смысл великого слова.

Для учительницы Светланы Михайловны (эту, как говорят, необычную для себя роль актриса Н. Меньшикова сыграла умно, остро) из фильма С. Ростоцкого и Г. Полонского — женщины честной, но ограниченной — образ человеческий лепится давлением со стороны, по проверенным образцам. И для хорошего, неравнодушного учителя Ильи Семеновича Мельникова (В. Тихонов) он тоже должен лепиться больше со стороны, только давлением нравственным, и не по стандартным, а по самым лучшим человеческим идеалам. Но для героини фильма — молодой учительницы Натальи Сергеевны (И. Печерникова)— важнее и драгоценнее всего п р о я в и т ь то неповторимое, что есть в человеке. Проявить — сделать видимым и для самого школьника и для всех других, хорошо бы — для всего мира. Ведь так же, как не повторяются отпечатки пальцев — и это важно для криминалистов,— так и не повторяются души, ни одна душа, и это главное счастье мира. Процесс стандартизации и начинается с обезличивания.

— Вы столько лет учились с Геной и не заметили самого главного в нем,— говорит девятому классу Наталья Сергеевна, Наташа.

— Это самое главное — ч е с т н о с т ь,— отвечает одна из девятиклассниц, Надя Агарышева, угадав мысль учительницы.

Честность!

Ребята не забудут этого.

В этом главная тема картины: честность не обыденная, а непримиримая и имеющая силу таланта.

В замечательной старинной русской «Голубиной книге» есть такие строки:

Это не два зверя собиралися,
Не два лютые сбегалися:
Это Кривда с Правдой соходилися,
Промежду собой они бились-дрались...
...Правда Кривду переспорила...

Но и Кривда, ох как сильна, справедливо предупреждает «Голубиная книга».

Борьба за правду занимает все большее место в искусстве, все сильнее у людей непреоборимая потребность восстановить святость и нерушимость основных нравственных категорий.

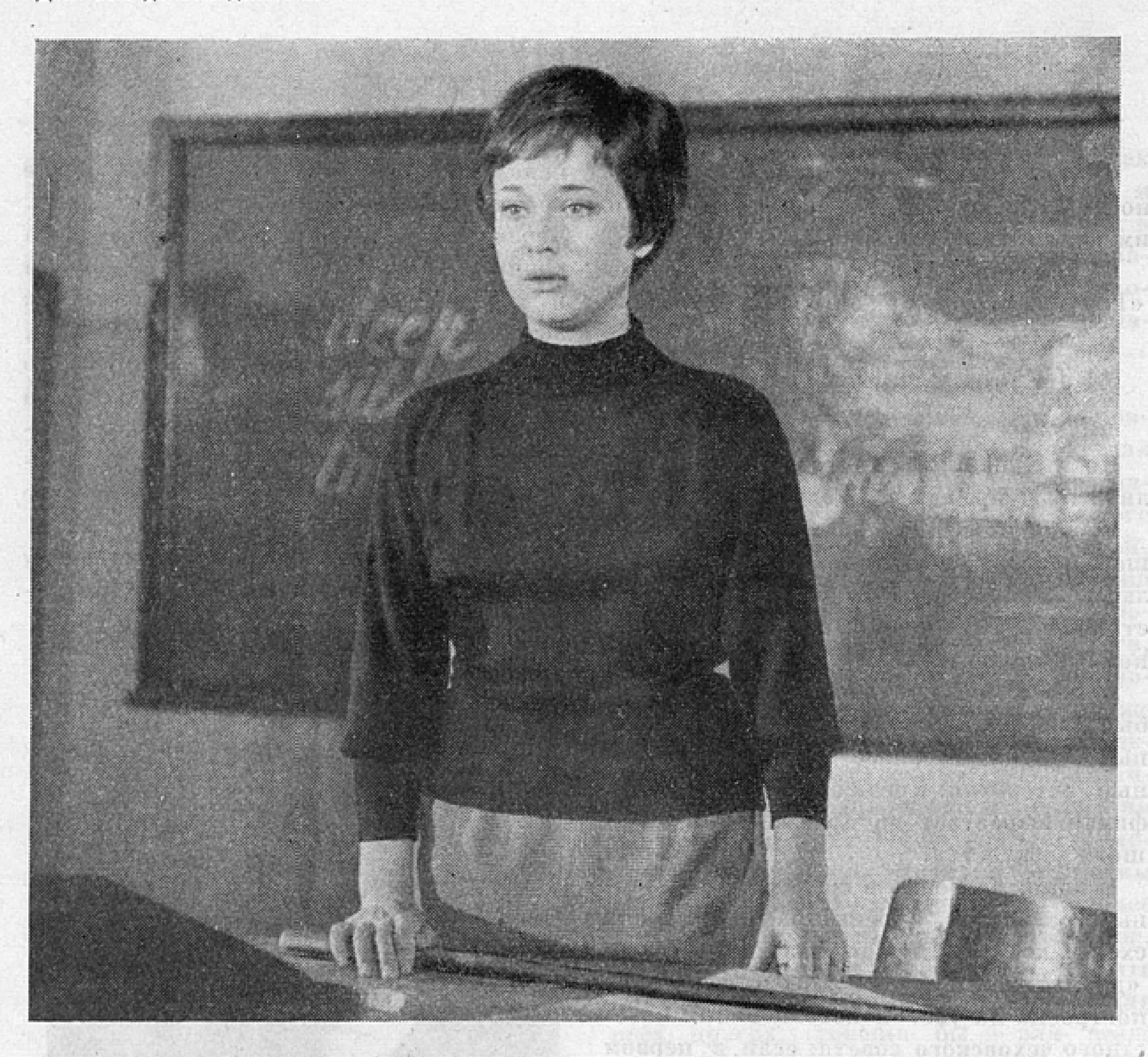
В картине С. Ростоцкого сплелись как бы два фильма: почти документальный — девятый класс «В» — и обычный, актерский. Когда они пересекаются, фильм вырастает до произведения большого искусства.

В кино, особенно в средних, ремесленных картинах, очень распространена схема, которую можно было бы назвать «драматургией стреляющих ружей». Она построена на убогом истолковании известного чеховского совета: если в первом действии на стене висит ружье, в последнем ружье это обязательно должно выстрелить. И совет этот, вероятно, бесспорен. Лишнее в искусстве недопустимо. Недаром Роден говорил, что, создавая скульптуру, надо просто удалить все лишнее из глыбы мрамора. И Толстой считал, что сила таланта писателя измеряется тем, насколько он умеет удалять из своей вещи необязательное. Сокращая, художник проделывает примерно такую же операцию, как хирург, удаляющий опухоль. Ткани, над которыми довлело ненужное, оживают — тогда необходимая фраза выходит на поверхность и дышит.

Лишнее — враг художника. Но нужно ясно различать, где это лишнее. Вовсе не внешняя фабула определяет дело. Дерево во все стороны разбрасывает свою крону и лишь тогда становится живым и прекрасным. Очень часто видишь, как актер добросовестно играет реплики, вложенные ему в уста драматургом, но вне этих реплик он не существует. Он весь — как бы материализованные сентенции. А какой он в иных обстоятельствах — этот вопрос перед зрителем даже не возникает.

Чехов говорил: вытолкните на сцену двух людей, столкните их — вот и получится пьеса.

«Доживем до понедельника»



«Лишнее»... Но картину создает воздух, сквозь который ты видишь изображенное. Рассказ о детстве пленяет, если ты чувствуешь воздух, пространство, годы, пролегшие между временем, когда человек переживал познание мира, и временем, когда он сел за письменный стол. Таинственная прелесть расстояния.

«Лишнее» в картине «Всего три урока», где дорог, вероятно, не то что метр, а сантиметр пленки,— несколько раз просторно повторяющаяся маленькая сценка... Урок, а учительница отошла к окну — от ребят, от сюжета, от сценария — и смотрит, просто смотрит на ничем не примечательный вид, открывающийся в окне. Думает о чем-то своем. И в этих магических паузах воздух окружающего пространства входит в класс, в урок, в душу учительницы, в нас, зрителей.

В учителе истории Илье Семеновиче Мельникове, как мне показалось, как раз не хватает этого «лишнего», непереводимого без остатка в слова роли, того, что и делает поэзию поэзией и актеру позволяет не просто играть роль, повторяя слова драматурга, а жить на сцене. Что-то не получилось в этой роли, которая должна была узлом связать сю-

жетные линии сценария. Мне кажется, что артист В. Тихонов все время видит себя и слышит со стороны. Что он сам и слова его слишком красивы.

Мельников — правдолюбец и борец за правду. Но правда может быть холодной до беспощадности, а может быть согрета добротой, чуткостью. «Счастье,— писал Пушкин,— есть лучший университет. Оно довершает воспитание души, способной к доброму и прекрасному». В Мельникове нет этой великой способности излучать, кроме справедливости, еще и счастье. Душевный холодок, недостаточная сила вот этого корчаковского в о о б р а ж е н и я, способности переселяться в души ребят и товарищей по работе порой ведет к педагогическим ошибкам.

Китоврас из старинного русского эпоса — это человек, способный шагать только прямо. Но вот на пути его, на прямом его пути,— домик бедной женщины, и Китоврас с мучительной болью гнется, гнется, только чтобы обогнуть хижину и не сломать ее. Слова Северянина «на несчастии другого всякий счастье строить прав» враждебны высокой педагогике. Малейшая нечуткость, легкий холодок порой навеки оставляют ледяные следы в душах.

«Доживем до понедельника»

Вот Наталья Сергеевна, бывшая ученица Мельникова, влюбленная в него, ведет урок английского языка. Один из учеников занес в класс ворону. Наталья Сергеевна поднялась на подоконник, чтобы поймать птицу и выпустить на волю. В этот момент Мельников заглядывает в класс Наташи. Ему кажется, что учительница роняет свой авторитет перед ребятами, унижает себя. Смущенная и глубоко расстроенная, Наташа выбегает из класса, чтобы объяснить Мельникову свое поведение. Мельников говорит с ней жестко, почти неприязненно. Выслушав его нотацию, Наташа возвращается в класс, хватает ворону, которую кто-то из ребят поймал и завернул в тряпку, и так, в тряпке, в которой птица не может взмахнуть крыльями и должна разбиться, выбрасывает в окно.

Этот поступок ложится между учительницей и классом. «Пустяк» — смерть птицы — вызывает возмущение класса и может что-то сломить в душах ребят. Ребята не в силах понять, что стало с учительницей. «Ребятки, нам подменили учительницу. У нас же была веселая, чудесная девушка!.. И вдруг Аракчеев — в юбке», — как выразился один из мальчиков. Взволнованные и возмущенные, они грубят учительнице. Наташа одного за другим выгоняет из класса.

На другой день весь класс не приходит на урок английского. Тут, в этот момент решается, какую педагогическую веру изберет Наталья Сергеевна. Станет ли она воспитывать железный характер — и прежде всего крутыми дисциплинарными мерами, которые она вправе теперь применить, — сломит сопротивление клас-

са, или она признает, что и над ней, как и над ребятами, одна общая справедливость, одна правда, и по этой правде она глубоко неправа.

Наташа находит в себе силы признать перед всем классом свою неправоту. Именно с этого момента она определяет свой учительский путь, с которого ее не заставят свернуть никакие силы.

Холодная прямолинейность и светлое прямодушие — разные, иногда даже противоположные силы, говорит картина.

...Урок литературы. Тема сочинения, которое пишут школьники,— «Мое представление о счастье». Учительница Светлана Михайловна ходит между партами, заглядывая в тетради... Думает, думает Генка Шестопал, поэт «девятого «В». В конце концов он пишет одну-единственную фразу: «Счастье—это когда тебя понимают».

Право же, даже только для того, чтобы прочитать Генкино сочинение, увидеть врасплох Генкино лицо, по которому очень непростые и невысказанные мысли пролетают, как тени, как световые зайчики, стоило посмотреть картину.

«Счастье—это когда тебя понимают»... Вот ведь удивительное дело: то же самое примерно, что, вероятно, Гене неизвестно, другими словами говорил Лев Толстой, когда делил людей не на умных и глупых, а на понимающих и непонимающих. Понимающих —значит способных переселиться в душу другого человека. А для этого «переселения» нужна другая магическая черта —воображение. Убийством воображения начинается убийство доброты в человеке. Поэтому так бесконечно важна сказка, которая учила бы радоваться

«Доживем до понедельника»

счастью и печалиться печалями других. И так важна литература в школе, если учитель умеет развивать воображение у школьников, способность к свободной, нескованной, искренней, своей мысли.

Так как это не рецензия, а только вольные заметки, мне хочется сделать еще одно отступление. Следя на экране за тем, как думают и пишут сочинения шестиклассники из «Трех уроков» и девятиклассники из «Доживем до понедельника», нельзя не вообразить, как важно и необыкновенно интересно было бы для зрителя увидеть кинофильм, повторяющий на экране, на языке кино замечательную книгу Корнея Чуковского «От двух до пяти». Только, может быть, не ограничиться этим ранним периодом гениального детского словотворчества. Подсмотреть, показать, как рождается ребячья мысль. Показать лица ребят творящих и других, переписывающих чужое, повторяющих заученное. Или это тоже невозможно? Неужели кино так грустно связано мощью своей техники?..

Глядя ту, короткую картину «Всего три урока», я не мог не подумать: а что если кто-то снимал бы один класс год за годом, в течение, скажем, пяти лет. Получилась бы, не могла бы не получиться великая картина, запечатлевающая счастье и горе роста человека. Так можно снять рост леса, дома, расцветание цветка, рост собаки. Такие вещи снимаются. А документальной картины роста человека, детского коллектива — нет.

Нужна картина, которая сначала снималась бы без сценария, так, чтобы просто подглядывать ребят четвертого-пятого класса. Чтобы снимали этот святой, удивительный и страшный иногда переломный возраст самоотверженные, молодые, еще не забывшие собственного школьного детства режиссеры и операторы — вгиковцы. А там появились бы линии, растущие органически, как ветви от ростка. И пришлось бы расширить поле наблюдения — семьей, улицей, какими-то случайными встречами, дружбами и ссорами, любовью, разочарованиями. И эти эпизоды, случайные и неслучайные — не надо даже, чтобы их было слишком много,— но непременно достоверные, постепенно складывались бы с естественностью роста человека и всего живого, с красотой, свойственной такому естественному росту. А потом, собрав и продумав все эти реальные эпизоды жизни ребят и учителей класса, кто-то создал бы большую картину о рождении зла и добра, о формировании образа человеческого.

Наверное, киношники снисходительно улыбнутся, когда прочитают это отступление. «Пять лет?! Да кто планирует такие сроки? И кто даст пленку? И риск... А если не получится не только великая, но и обычная картина?» Но ведь есть писатели, которые пишут и пять, и больше лет. Неужели кино не способно на подвиги? Неужели так и не появится в кино документальная эпопея расцветания жизни человека? Ведь хватает же пленки на сотни ведомственных картин, видящих свет только при переезде с кинофабрики в несгораемый шкаф ведомства. Неужели наблюдение человеческого существования менее важно?!

Но вернемся к фильму... Нет, не нравятся Светлане Михайловне мысли ее ребят о счастье. Гена написал одну только фразу о понимании. А Надя совсем уж написала, что счастье — это встретить хорошего человека, который любил бы детей; и родить, если не будет войны, двух мальчиков и двух девочек.

И такие мысли у девочки, у школьницы!

Светлана Михайловна потрясена этим «духовным стриптизом». Почему-то ей не приходит в голову, что одна сестрица в пушкинской «Сказке о царе Салтане» мечтает: «Я б для батюшки царя родила богатыря». И это слушают девочки, даже еще не умеющие читать, из уст матерей. И это, как все пушкинское, рождает в душах только чувство истинной красоты.

...Учительница негодует, а девочки смеются над Надей. И тогда Гена выкрадывает сочинения, сжигает «счастье «девятого «В», оставляя записку в стихах:

Это не вранье, не небылица,
Видели другие, видел я,
Как ручную глупую синицу
Превратить пытались в журавля.
Чтоб ему не видеть синей дали
И не отрываться от земли,
Грубо журавля окольцевали
И в журнал отметку занесли...

Идет нравственный бой в «девятом «В», во всей школе между теми, кто, как Светлана Михайловна, не доверяет свободному полету птиц — кто знает, куда такая птица залетит? — и между Мельниковым, и Наташей, и ребятами, которые не могут жить вне этого свободного полета.

Мельников, излишне красивый в сценах со взрослыми, картинно уходящий «в дождь», «в ночь», преображается на уроке. Вот тут, когда он с детьми, ты веришь в силу души и благородства этого учителя истории.

...«Девятый «В» проходит революцию 1905 года. Мельников спрашивает о лейтенанте Шмидте, которому в учебнике посвящено всего-то пятнадцать строк. Некоторые из ребят в недоумении: зачем было возглавлять обреченное восстание, идти на неизбежную смерть. Но вот заговорил учитель, и мы физически чувствуем, что прагматизм — не высший закон жизни, что иногда взвешивать шансы успеха и неуспеха подло, что подвиги в истории человечества неизбежны и прекрасны. Что, если бы был Галилей, отрекшийся перед инквизицией, и не было бы Джордано Бруно, и Томаса Мора, и Патриса Лумумбы, и лейтенанта Шмидта,— человечество не было бы человечеством.

...Девятый класс — главный герой картины. Детская линия воспринимается, повторяю, почти как документ, как нечто подсмотренное с необычайной, нежной зоркостью. Тут создатели фильма нашли «чистый тон» — по любимому выражению Халдора Лакснесса. И режиссер проявил величайший такт — главную черту таланта,—сделав свое искусство прозрачным, почти незаметным для зрителя. Прозрачным, как те драгоценные оптические стекла, которые позволяют ученому увидеть жизнь природы... Они, авторы, увидели и открыли зрителю много важного в тайнах детской жизни.

Дожить благополучно от четверга до понедельника оказалось нелегко — многое произошло, переменилось за немногие дни. Честно дожить от «девятого «В» класса до старости, пройти через все испытания жизни, не растрачивая и не предавая «своего», будет еще труднее. Но веришь, что ребята из «девятого «В» справятся, должны справиться с этой задачей.

Смотришь фильм и думаешь: какими они будут — люди семидесятых и восьмидесятых годов? И веришь: правдивыми, одаренными воображением, не способными на предательство. И за все это, приходящее как бы само собой, испытываешь благодарность к авторам фильма.

По закону жизни

Н. Аленина

«Как велит сердце». Сценарий М. Турсун-заде, И. Филимоновой и Б. Кимягарова. Постановка Б. Кимягарова. Оператор А. Панасюк. Художник Х. Бакаев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператор А. Шаргородский. Редактор Л. Киямова. «Таджикфильм», 1968.

Свой фильм «Как велит сердце» сценаристы М. Турсун-заде и И. Филимонова и режиссер Б. Кимягаров (он же соавтор сценария) начинают сценой, которая вызывает некоторую досаду. Смотришь и невольно думаешь: ну, конечно, этот симпатичный пожилой таджик тяжело болен, но силой собственной воли и стараниями авторов он будет мужественно превозмогать свой недуг и останется на своем посту до последнего часа. На такую примерно сюжетную схему наталкивает эпизод в кабинете врача, открывающий картину. По счастью, эта намеченная было твоим натренированным кинематографическим воображением знакомая канва действия не получила развития в фильме. Он оказался о другом — не о том, как сложно оставаться на своем рабочем месте, когда уже нет на это физических сил, а о том, как трудно уйти от дел, передать эстафету другому, добровольно сложить с себя нелегкие, но дорогие тебе обязанности.

В районном агрономе Ибрагиме Каримове, которого играет Лев Свердлин, чувствуешь постоянную напряженную работу души, тревожное направление мысли. Болезнь, возраст заставляют думать об «отставке». Да и сам ход времени подсказывает: сегодня нужны иные знания, иные навыки, темпы работы. Раздумья эти не оставляют Каримова. Шутка ли сказать — вся жизнь его прошла в борьбе, его биография — это биография воина. Каримов бился с басмачами, сражался за колхозы, прошел фронт. У него боевые заслуги, авторитет, добрая слава труженика. Как вдруг уйти на покой!

Мы давно не видели Л. Свердлина на экране. В образе Ибрагима Каримова вновь проглядывает то «свердлинское», которое так запомнилось по прежним фильмам: душевное обаяние, открытость, непосредственность чувств. Актер создает характер, подчеркивая в нем черты, сформированные, закаленные временем, — они помогают увидеть в Каримове настоящего коммуниста, чувствующего себя глубоко ответственным за происходящее вокруг.

Можно только поддержать авторов в их желании показать внутреннюю драму человека. И надо отдать должное постановщику Борису Кимягарову — раскрытию сложной психологической коллизии, душевной борьбе героя он подчиняет действие, стилистику фильма, не соблазняясь какими-либо внешними эффектными ходами, нарочитой драматизацией событий. Если в прошлом режиссера порой можно было упрекнуть в театральности, в «постановочности» мизансцен, то в картине «Как велит сердце» он строг и скромен в выборе средств, его главная забота — передать естественное течение жизни. Не случайно Б. Кимягаров отказывается от павильонных съемок, все действие вынесено на натуру: реальная обстановка должна помочь созданию достоверной атмосферы, настроить исполнителей на соответствующий лад.

Не только Л. Свердлин, который прост и точен в обрисовке характера Ибрагима Каримова, человека отзывчивого и доброго по натуре, но вовсе не умиляющего благостностью, и другие актеры стараются играть в том же, предложенном режиссером ключе, не сбиваясь на позу, на утрирование чувств своих героев. В Саидове, роль которого играет М. Ка-

сымов, есть то ощущение собственной значительности, авторитетности, та уверенная хозяйская поступь, что выработаны десятилетиями его деятельности, успехами руководимого им колхозного производства. Молодая актриса С. Норбаева в роли дочери Каримова старается сохранить естественную интонацию, доподлинность переживаний Хайри и тогда, когда сценарий явно скатывается к мелодраме.

Но есть, однако, в стремлении авторов показать «обычную» драму в обычной жизни существенный просчет. Отказ от искусственного нагнетания драматизма, от невероятности коллизий не должен означать отказ от напряженного действия. А в фильме, увы, действие развивается слишком вяло, словно ослаблена та пружина, которая должна сообщать необходимую энергию и подвижность событиям картины.

По замыслу, такой пружиной должно быть моральное столкновение героев — Каримова и Саидова. Если Каримов находит в себе силы трезво оценить положение вещей: понимая, что ему уже трудно сегодня вести дело так, как нужно, он, пусть с болью, с горечью, но уходит на пенсию, уступая дорогу работнику молодому,— то Саидов не одобряет поступка товарища. Его позиция — во что бы то ни стало сохранить руководящий пост, положение хозяина, командира. Думается, развитие этого конфликта было бы интереснее, глубже, динамичнее, когда бы авторы, показав субъективную правду Саидова (в самом деле, нелегко, просто невозможно такому Саидову отказаться от привычных аксессуаров признания и почета), раскрыли бы его объективную неправду. Сейчас конфликту недостает принципиальной остроты. Несостоятельность Саидова находит чисто иллюстративное подтверждение в истории с паводком, затопившим колхозные

земли (кстати, и здесь режиссер, к сожалению, упустил возможность показать истинную драматичность случившегося, поспешив сгладить тяжесть бедствия рабочим энтузиазмом людей, которые принялись восстанавливать то, что разрушено стихией). Правота Каримова могла бы прозвучать с еще большей убедительностью, покажи авторы его достойного, делового преемника.

Итак, в фильме «Как велит сердце» взят верный прицел, проблема произведения важна и современна. Но хотелось бы видеть более энергичное художественное воплощение замысла. Тогда появилась бы необходимая страстность в эмоциональном звучании фильма, та действенная сила происходящего на экране, которой сейчас не хватает картине.

Фильм о граде Китеже

Л. Явич

«Сказание о граде Китеже». Автор сценария Е. Вейсман. Авторы дикторского текста Е. Вейсман, В. Никиткина. Режиссер Г. Чубакова. Оператор Ю. Муравьев. Редактор Е. Макасеева. «Центрнаучфильм», 1968.

Летними белыми ночами выходили люди на берег Светлояра — лесного керженецкого озера. Глядели на его мерцающую гладь и прислушивались: не донесется ли звон колоколов из его полупрозрачной глубины?

В годы лихие, когда надвинулась на Русь беда с Востока, не покорился Китеж, погрузился в зачарованные воды, чтобы не подпасть под владычество монгольских ханов-завоевателей. Но стал он невидимым только до поры до времени.

Придет час, окрепнет сила русская, свергнет иноземное иго, и снова воссияет град во всей красе своей.

Глубокий исторический и философский смысл заложен в этой старой легенде: да, бывали на Руси грозные времена, но собирался с силами и преодолевал невзгоды великий народ, возрождал могущество и всемирную славу родной страны.

«Сказание о граде Китеже» — обязывающее название для кинофильма. Что должно последовать за ним? Экранизация самого сказания?

Может быть.

А может быть, и другое: рассказ об исторических событиях, в связи с которыми оно возникло.

И это возможно.

Начало этого небольшого, всего в две части фильма, его запев звучит полным, чистым голосом. Он как первые строки эпической поэмы. И каждая — плод высокого мастерства оператора. Здесь поражает понимание «души» пейзажа русского Севера. Того Севера, что породил легенду о непокоренном граде Китеже.

Сияет белизной и ясной чистотой линий древний храм на берегу Нерли. А вокруг него — живой «травный» орнамент: листья, цветы, злаки. Небо с дымчато-розовым кружевом утренних облачков плывет, отраженное в бестрепетной озерной глади. Свет и тень, сменяясь, оживляют дали сомкнувшихся, как грозовые рати, суровых лесов.

О величавой красоте повествует начало фильма: о благородстве и изяществе старинного русского зодчества, о городах и крепостях, гармонично вписанных в мягкие, лирические очертания лесного и озерного края. И о затейливом орнаменте самобытной русской архитектуры.

Лирико-эпический «запев» не только прелюдия. Смысл его еще и в том, что здесь показано высокое искусство, которым была богата древняя Русь, своеобразная культура наших предков.

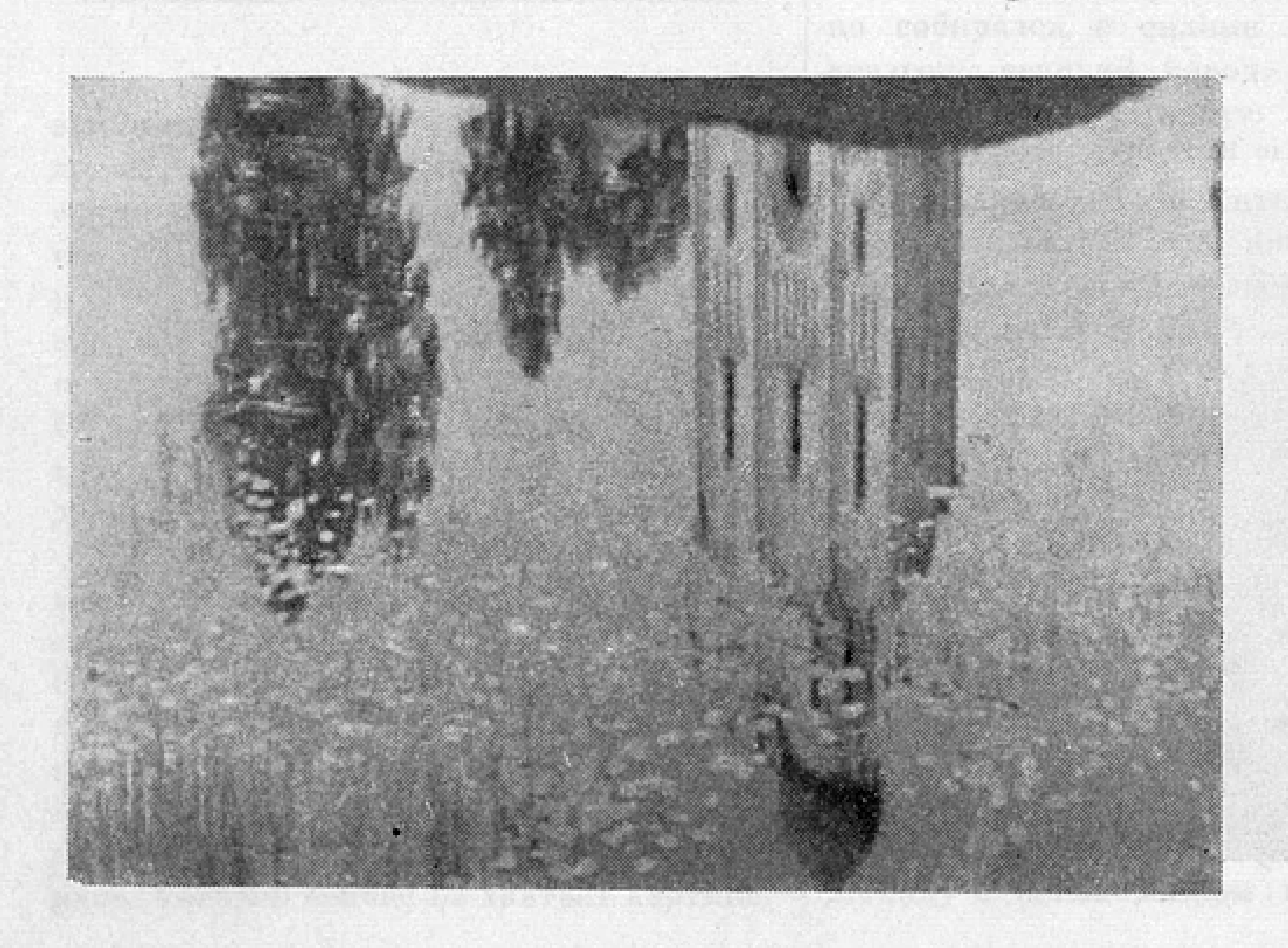
Последующие кадры переносят нас в тяжелые времена, когда Батыевы орды вторглись на русскую землю и настала пора грозных битв, насилия и порабощения.

Как же раскрывают эту историческую тему авторы фильма? Казалось бы, дальнейший путь подсказан поэтическим началом. Пейзажи русского Севера, очертания златоглавых городов, величавая речь колоколов, плывущая над лесными просторами, — все это воссоздает атмосферу старой Руси. На подобной ассоциативной параллели могли быть раскрыты и исторические истоки сказания о Китеже — события, связанные с татаро-монгольским нашествием. Следовало бы показать противоборство, противостояние созидательного начала культу меча, завоевания, захвата...

Однако этой возможности авторы картины не использовали. Они пошли по пути прямой натуралистической иллюстративности. Историческая часть фильма построена на развернутой литератур-

«Сказание о граде Китеже»

«Сказание о граде Китеже»



ной метафоре, взятой из летописного сказания: «топчут чужие, вражьи кони русскую землю». На экране, вздымая клубы пыли, мелькают копыта коней. Стремительный темп и тревожная музыка создают настроение надвигающейся катастрофы. Однако эта тревожная интонация, оказавшаяся как нельзя кстати в начале эпизода, не поддерживается авторами фильма в дальнейшем. Лошади все бегут и бегут по степи. А действие эпизода останавливается на месте. Тревога зрителя затухает. Слова, произносимые диктором, плохо монтируются с происходящим на экране.

Следующая метафора: «преданы пламени родные города и села» — также прямолинейно иллюстрируется натурными кадрами. На экране вновь возникает степь, теперь наполненная пламенем и дымом. Островки огня возникают то в одном, то в другом углу экрана. И опять иллюстративность, нарочитая и неубедительная.

Глаз киноаппарата смотрит на стилизованное изображение битвы русских воинов с татарами. Это уже графика. Манера весьма современная, нынешняя. Но и она плохо монтируется с реальными скачущими конями и реально полыхающими кострами. Разностилье этой части фильма — очевидное и резкое. Оно значительно снижает общее впечатление от картины.

В ходе рассказа о нашествии Батыя намечается, но не раскрывается и другая важнейшая тема фильма — столкновения двух миров: древней Руси и воинственного татаро-монгольского кочевья. На экране несколько раз появляются вытесанные из камня, изглоданные столетиями идолы. Никаких других знаков эпохи и материальной культуры степных кочевников в этом эпизоде нет.

Фильм «Сказание о граде Китеже» не воспроизводит связного рассказа о самой легенде. То, что мы узнаем из картины, дано скороговоркой, торопливо; это только краткая справка. В сумме зрительного материала тема о Китеже занимает непропорционально малое место. Тот, кто не знает содержания легенды, не поймет, в чем дело.

В целом картина разделяется на три части, мало связанные между собой: первая часть решена как поэма о красоте русской земли, вторая ограничена историческим эпизодом нашествия Батыя и третья очень коротко рассказывает о содержании народного сказания о Китеже. Такое многотемье само по себе не вызывало бы возражений, если бы каждый из элементов картины был органически сопряжен с другими, если бы каждый обогащал целое, углублял наше знание о предмете.

Такой слитности в картине, к сожалению, нет. Отдельные ее темы связаны друг с другом очень внешне, формально, почти одним только дикторским текстом.

Фильм примечателен прежде всего своей «живописью». В конце ленты, так же как и в начале, ощутимо отличное мастерство оператора. Это кадры, когда перед нами возникают сказочные стены, башни, звонницы сокровенного града. Это кадры ранней, еще зябкой, прохладной весны, когда над талыми водами встают наливающиеся новой жизнью тонкие березки. Они — знаки неизбежного расцвета обновленной могучей жизни, символ возрождения вечной, как природа, силы народного духа.

Жаль, что кинорассказ о чудесной легенде, возникшей в народе, осуществлен не на таком же высоком уровне, как «живопись» фильма о Китеже.

Что сегодня нравится?

Критический дневник

Я. Варшавский

Полезное занятие — фиксировать и по возможности осмысливать, что же нравится сегодня зрительным залам. Именно зрительным залам, а не только тебе самому и твоим коллегам.

Вовсе не требуется снимать шляпу перед любым успехом, бывают и огорчительные, но абсолютно каждый заслуживает внимания и размышлений. Чего бы стоила медицина, если бы одни явления в жизни организма она изучала, а другие презирала?

...Мы на Ленинградском Всесоюзном кинофестивале. Что такое фестиваль? Встречи с фильмами, с их авторами и зрителями разом.

Ни один участник фестиваля не видел всего, что было показано, у каждого поэтому сложился свой монтаж впечатлений, куда входят и те, что возникают между фильмами — от встреч с городом, с товарищами, от разговоров о новых замыслах и старых планах...

●

Когда какой-нибудь фильм тебе действительно нравится, ты невольно побаиваешься — а вдруг он оставит других зрителей равнодушными. И сколько же опасений подтвердилось!

Совсем недавно после первого студийного просмотра нового фильма в маленьком зале кто-то сказал: «Фильм прекрасный, но зрители на него не пойдут». Реплика никого не удивила — наоборот, показалась дежурной.

А может быть, фильм, на который не пойдут зрители, не до конца, так сказать, прекрасен? Хорошо было бы, если б автор огорчился, услышав такую реплику, а не возгордился — так тоже бывает.

Но вот что случается теперь в зрительных залах. На очень невыигрышном утреннем сеансе, без эффектной информации и других средств психологического воздействия зрителям, пришедшим просто так, с Невского, в фестивальный кинотеатр «Аврора», был показан армянский фильм «Треугольник». Если бы я впервые смотрел этот фильм где-нибудь в маленьком студийном зале, я бы так же радовался его чистоте и мудрости, но с опасением думал бы: а зрители? Энергичного действия в картине нет, персонажи один другого добрее, но это в сюжете почти не выражено, эпизоды как бы статичны, режиссер больше надеется на обаяние изображения, на строгую черно-белую пластику, чем на драматический конфликт,— это больше повесть, чем драма или комедия, больше проза, чем кино; почувствуют ли зрители, что все же действие здесь есть, и очень сильное, но только происходит оно в человеческих душах?

Почувствовали, как еще почувствовали! Сигналы об этом поступали из зрительного зала много раз.

Об успехе фильма надо судить не только по тому, что зал полон; пришли — еще не значит полюбили; надо знать, с чем ушли.

Фильм Генриха Маляна рассчитан — и, надо сказать, с немалой долей благородного риска — на то, что зал засмеется, и притом негромко, как бы про себя, слушая простой житейский разговор, угадывая за обыденными речами нечто значительное; режиссер рассчитывал на то, что смех будет лишь эмоциональной разрядкой и даже своего рода маскировкой весьма деликатных ощущений — засмеешься, чтобы не растрогаться, когда видишь, как предупредительны друг к другу эти пятеро кузнецов, как навсегда заражается от них верой в добро мальчик, подрастающий

в маленькой кузнице на окраине города. Можно сказать даже так: если бы зрители смеялись очень уж громко и часто, это значило бы, что «Треугольник» не понравился, «не сработал». Нет, все было, как должно: медленно уходили в прошлое дни, прожитые сообща пятью не очень разговорчивым людьми, и зал грустил, когда они провожали подросшего мальчика на вокзал. Фильм точно и безотказно вызывал необходимое сопереживание и тем самым пробуждал в зрителях художников, требуя от них не просто увлеченности, а эстетического сочувствия этому не защищенному динамичной фабулой произведению.

Итак, на маленькой армянской студии теперь ставятся талантливые антипровинциальные вещи, способные укреплять в зрителях истинно человеческие чувства. Такие чувства, выражающие сущность народной души, стали достоянием социалистического искусства, взявшего под защиту главные человеческие надежды — на победу добра, веры, чести. Они помогают вести наступление на античеловечный индивидуализм.

●

У социологов и публицистов в ходу теперь термин «акселерация» — весь мир озадачен явным ускорением психофизического развития новых поколений. Эстетик также может зафиксировать убыстрившееся развитие художественных вкусов. Вот пример. В конце двадцатых — начале тридцатых годов пьесы Маяковского, поставленные Всеволодом Мейерхольдом, собирали полные зрительные залы сравнительно недолго; в шестидесятые годы эти же пьесы, поставленные учениками Мейерхольда, встречают прием восторженный, умный, успех долговременный.

Что изменилось?

Изменились зрительные залы, поднялся их эстетический потолок. Необычайно быстро развился интерес к большому искусству, проливающему свет на проблемы века.

Кто мог бы подумать, скажем, лет десять назад — да, всего лишь десять лет! — что одним из самых кассовых драматургов станет Бертольт Брехт? Он казался слишком серьезным, аскетически строгим писателем, делающим сцену местом дискуссий о философских проблемах. Однако брехтовская пьеса стала гарантией аншлагов.

«Мамаша Кураж», поставленная Максимом Штраухом и сыгранная Юдифью Глизер, «Добрый человек из Сезуана», давший жизнь Театру на Таганке, и «Карьера Артуро Уи» в постановках Сергея Юткевича в Москве, у Георгия Товстоногова в Ленинграде (постановщик Эрвин Аксер), еще десятки шумных брехтовских премьер — теперь почти каждый театр ищет для себя что-нибудь у Брехта.

Маяковский, Брехт — писатели активнейшего наступления на идеологию старого мира. Их успех — великолепный симптом ускоренного идейно-эстетического развития зрительных залов. Не будем забывать о таких признаках времени, строя прогнозы творческого развития кинематографии.

●

Но может быть, фильм Генриха Маляна понравился не воинственностью, а, наоборот, умиротворяющей тихостью, гармонией нежных душ? Отдохновением от бурь века?

Тогда вот вам другой фестивальный успех — как раз фильма о бурях века в самые критические его часы.

...Юлий Карасик после просмотра рассказывал, что одно время он собирался снимать «Шестое июля» на 16 кадров в секунду, чтобы фильм вовсе уж походил на кинохронику времен гражданской войны. Различными средствами он вместе с драматургом Михаилом Шатровым и оператором Михаилом Сусловым создавал стилистику кинодокумента — и старыми шрифтами титров, и включением подлинной хроники ушедших лет,— но всему этому была бы небольшая цена, если бы «документальный стиль» не работал на сложную сверхзадачу произведения. Авторы понимают и разделяют сильнейшее желание зрителя наших дней знать, как все было в истории в самом деле.

Как же было? Гораздо сложнее, драматичнее, чем мы часто думаем. Вот как — говорит вам фильм: революция была в грозной опасности, когда артиллерия мятежников-эсеров била по Кремлю, когда многое зависело от позиции латышских стрелков, когда Ленин был вынужден ехать вместе с Чичериным и Свердловым в германское посольство и официально принести извинение за кровавую эсеровскую провокацию. Да, все было намного, намного сложнее, чем кажется иногда благодаря припудренным фильмам, велеречивым поэмам и монументальной декоративной живописи. Было сложнее, труднее — и потому героичнее. И полезно поэтому возвратиться к протокольной прозе, освободить героев от котурнов, отказаться от оперной патетики и восстановить достоверную хронику любого дня революции.

Так, другие режиссеры, стремясь увидеть подлинно прекрасное в нашей нынешней повседневности, стирают с ее лица оперный грим. Лучший вид художественного новаторства был и будет — обращение к тому, как было, как есть в самом деле.

Маяковский учил нас извлекать поэзию из Факта. Его призывы до сих пор недостаточно оценены, но мы уже видим, как не только в кино, но и в театре, даже, может быть, в театре чаще, чем в кино, выстраиваются очереди зрителей на «фактографические» спектакли: на «...Правду! Ничего, кроме правды!» у Товстоногова, на документальную трилогию в «Современнике».

То, что делает в драматургии М. Шатров, только начало, но плодотворнейшее начало новой интереснейшей поры в нашем театральном и кинематографическом искусстве. Не надо видеть в «сценарии факта» конкурента другим формам и жанрам кинодраматургии — всем найдется место, но ясно теперь, что такого рода сценарий и пьеса надолго привлекут внимание зрительных залов. Тем более что фильм «восстановленных фактов» вовсе не предполагает обеднения эмоций за счет «протокола»; хроника событий июля 1918 года становится также хроникой ленинских чувств: надо рвать товарищеские связи с людьми, еще вчера шедшими с тобой в тюрьмы и ссылки, людьми храбрыми, как Спиридонова, как Прошьян, как Колегаев. И Алле Демидовой, как говорится, есть что играть — она играет человека, посвоему искреннего, но ставшего пособником контрреволюции; есть что рассказать актрисе об этой сложной судьбе; в таких сложных игровых ситуациях и среднее актерское дарование укрупняется, а талант Аллы Демидовой сам по себе масштабен.

Мы теперь знаем, что не всякий фильм о гражданской войне, даже о самых ее напряженных моментах, захватывает зрительный зал; некоторые, наоборот, за-

таптывают тропинку к зрителю, играют роль, прямо противоположную намерениям авторов этих картин. Так происходит, когда мысль зрителя скучает.

Вот о чем мы редко заботимся (хотя постоянно читаем в учебниках): зритель фильма должен быть не свидетелем, а участником действия; зрительный зал — второй полюс действия. Здесь художественное произведение существует только при соучастии (а не соприсутствии) зрителя. А ведь зрительный зал всегда современен, другим быть не может. Загорается ли в нем ответное действие, резонирует ли он, найдя в фильме нечто свое, не умершее в прошлом,— в этом главный источник успеха или неуспеха исторического фильма. Кинокартина не может быть чистой ретроспекцией, панорамой — даже достоверной — былого. Историческая драма должна чем-то отозваться, продолжаться в коллизиях наших дней — иначе ее можно с интересом читать, но играть нельзя. Не следует гримировать историю под современность (хотя Шекспир и этим не гнушался, добиваясь ответа зрительного зала); безвкусно подчеркивать параллели, намекать, утрировать — пусть день вчерашний останется вчерашним, а сегодняшний сегодняшним,— все дело в том, живет ли еще, не исчерпана ли вчерашняя коллизия, повторяется ли — пусть иначе — в нынешней действительности. Если да — тогда активизируется мысль зрителя, он реагирует не репликами с места, как в ТЮЗе, а соразмышлением, разгадыванием закономерностей истории, секретов образования конфликтов, постижением смысла прошедшего.

Это и наблюдалось на запомнившемся первом просмотре «Шестого июля» в гигантском Октябрьском зале на Лиговке. Действие происходило и «там», на экране-колоссе, и «здесь», в широко распахнутом амфитеатре. Сегодняшний мир полон и провокаторской маоистской псевдореволюционной демагогии, и эмоциональных заклинаний в духе Спиридоновой, и искренних драм непонимания, какую пережили некоторые эсеры, и проблем, над которыми проводили бессонные ночи Ленин, Свердлов, Дзержинский. Разбирайтесь, товарищ зритель! Фильм — не замена работе вашей мысли, он активизирует ее.

Каждое время знает свой стиль искусства и свой «стиль зрителя», он тоже меняется с годами и обстоятельствами. Современный зритель не любит иллюзорный стиль в искусстве, считает костюмные эффекты примитивными, устаревшими, он жаждет реальности во всем, хочет заглянуть «внутрь» произведения, увидеть его структуру, то есть понять законы, по которым оно сложено. Так современная архитектура открывает человеку конструкцию здания, делает его прозрачным, просматриваемым — зайдя в аэропорт гигантских размеров, вы сразу же увидите, «прочитаете» все его функции, он демонстрирует свое устройство, даже щеголяет открытостью. Следуя законам стиля, и фильм может открывать перед зрителем свое устройство, структуру — в этом смысл откровенности режиссерского приема в «Шестом июля» и актерский способ овладения ролью.

Недаром Юрий Каюров — исполнитель роли В. И. Ленина — почти отказался от соблазнительно легкого для актера грассирования, от повторения известных по фотографиям поз; он выступает в качестве, так сказать, посредника между героем и зрителем, и это деликатно; он не старается «казаться»— предпочитает откровенно выглядеть ар-

тистом и делает исполнение, строение роли прозрачным, обнажает структуру образа. Таким посредником между историческим документом и современным зрительным залом был Владимир Яхонтов, это было его громадной важности художественное открытие: он обнажил в документе революции драматургию. Он читал с эстрады речь Ф. Э. Дзержинского об очередных заботах партии, о расходовании валюты на индустриализацию, о спорах с оппозицией, и возникал могучий «театр факта», волновавший зрителей-слушателей до глубины души; при этом Яхонтов нисколько не копировал, не имитировал Дзержинского, оставался самим собой, актером, взволнованным тем, что он читает. Так Алексей Консовский исполняет роль Ленина, не показываясь на экране, в «Последних страницах» Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина— он читает ленинские тексты, но читает артистически, проникая в эмоции, породившие эти тексты.

Документальный стиль, открытый нашим искусством,—одно из великих его открытий. Он формировал и формирует зрительский вкус наших дней.

«Он был, как выпад на рапире» — вспоминается строка Пастернака, слышавшего выступление Ленина на съезде Советов. Так играет Каюров, но видим мы в его исполнении и другие мгновения: видим присевшего в изнеможении на край стула человека, измученного разрывом со вчерашними товарищами, потрясенного диалектикой истории,— он постиг ее разумом давно, а сердцем все еще постигает в таких немыслимо тяжких обстоятельствах; естественно, что мы острее сопереживаем именно реальной человеческой судьбе.

Мария Спиридонова, а вслед за ней другие эсеры-мятежники сложили оружие перед возмущенным рабочим классом. Листок календаря перевернут, история пошла дальше — а черты итога в фильме, к счастью, нет. Мыслительный процесс зрителя будет продолжаться — есть о чем подумать, когда экран погас...

●

Пишу здесь только о некоторых фильмах фестиваля — о «Твоем современнике», о «Железном потоке» написано немало; заметим лишь, что обращение кинематографиста к народным судьбам было и остается самым надежным средством завязать серьезный диалог со зрителем. Об этом напоминают также кинороманы, показанные в Ленинграде,— «Утоление жажды» («Туркменфильм»), «Измена» («Таджикфильм»).

Авторы желают представить народную жизнь более сложной и противоречивой, чем во многих прежних кинолентах. Желание естественное. Так ведет свой кинорассказ о гражданской войне в Бухаре Т. Сабиров, пытающийся обнажить сложную диалектику характера одного бывшего легендарного героя, который превратился в маленького диктатора и порвал связь с революцией. На исследовании противоречий действительности, противоречий характеров строится Булатом Мансуровым «Утоление жажды». Что ж, вполне естественные намерения, можно порадоваться таким замыслам. Надо только помнить: искусству полезны и большая сложность, и большая ясность мысли. В этих фильмах господствует тревожно печальное настроение. Можно понять такую интонацию, не следует сердиться на нее. Но смотришь в эти же дни документальные фильмы о людях не менее сложных судеб, узнавших тяжелые испытания... Вот на экране талантливейший земледелец Терентий

Мальцев. Он узнал, как нелегко приносить людям пользу. Но сколько же радости испытал — вместе с бедствиями — этот мудрый и веселый человек! Невозможно отвести от него взгляд, когда в фильме «Человек и хлеб» он говорит о схватках правоты с неправотой и улыбается при этом — оттого что ощущение счастья творчества не покидает его.

Вот чего часто недостает героям сложных игровых кинолент, чьи роли исполняют даже превосходные актеры.

●

Можно было бы написать «историю тем» — они рождаются (иногда своевременно, иногда с опозданием), развиваются, набирают силу, переходят от автора к автору, процветают и бедствуют, приедаются, уходят со сцены, возвращаются в своем потомстве... Несколько лет назад был поставлен фильм вот на какую тему. Потомственные чабаны кочуют из года в год, из века в век по заповедному пути — горы, долина, взморье, и так снова и снова. Они живут в замкнутом мире патриархально-семейных отношений, неизменных традиций, окаменевших идеалов. Перемена профессии и образа жизни представляется им вероотступничеством, гибельным преступлением.

Что же означало это идиллическое пристрастие к старине? Похвальна любовь к тому, что тебя породило, но надо ли видеть в «новшествах» только гибельный соблазн?

Так же дискуссионно подошли тогда к теме «новизна — старина» и некоторые другие кинематографисты.

И вот мы снова встречаемся с этой темой на ленинградском фестивале в фильме талантливого режиссера-дебютанта из Киргизии Толомуша Океева «Небо нашего детства». Родное пастбище, где ты вырос рядом с прекрасными конями, милые сердцу образы старой Киргизии — и обновление жизни; сложность чувств, приходящая с эмоциональной и интеллектуальной зрелостью. Обновляется земля отцов — она становится другой, на ней и над ней гремят моторы, машины пробивают пути сквозь любимые горы. Толомуш Океев не рисует процесс расставания с прошлым простым и легким, история эта драматична, авторам и героям знакомы сложные испытания чувств, при этом фильм — за неизбежное и желанное обновление. Художник здесь ясно видит и естественность, и поэзию крутых перемен.

Точно так же традиционный мотив привязанности к очагу предков находит современное социалистическое решение в «Земле отцов» Олжаса Сулейменова и Шакена Айманова. Здесь «землей отцов» становится для старого казаха не только степное кочевье, но и северная русская земля, вся Советская отчизна. Тема национальная становится при этом и темой интернациональной.

На недавнем своем пленуме (май 1968 года) советские кинематографисты озабоченно говорили: почему наш нынешний фильм не производит того революционизирующего влияния на весь мир, какое производил советский фильм двадцатых и тридцатых годов? Только ли в таланте создателей разгадка ошеломляющего успеха «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Чапаева»? Почему от таких фильмов, как «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме, легче дышалось солдатам революции Запада и Востока?

Можно было задать себе вопрос: а может быть, сама жизнь первых десятилетий была настолько насыщена революционным содержанием, что, перелив-

шись в искусство, оказывалась взрывчатой силой? Может быть, следовательно, дело не в художниках, не в искусстве, а в содержании самой жизни? Нет, то накопление социалистических свойств человека, которое происходит в нынешней действительности, выработка более чистых, более совершенных общественных отношений не менее революционны по своему значению, по влиянию на судьбы человечества, не менее необходимы миру в дни обострившихся классовых битв. Все дело в том, чтобы художник наших дней так же талантливо увидел и воплотил исторические процессы, как это делали «отцы» и «деды». Когда возникает в нашем искусстве человеческий образ, несущий в себе желанную силу и убежденность, когда складывается человеческий характер, о котором можно сказать «народ в личности», когда, скажем, появляется на экране такой образ, как Алеша Скворцов, тогда повторяется кругосветное плавание «Броненосца» и «Баллада о солдате» несет знамя социализма по всем странам.

Увидеть, как идет кристаллизация социалистической новизны в человеческих душах, в противодействии темным силам прошлого,— это тоже ключ к новым «Потемкиным».

Каждый шаг на этом пути заслуживает внимания.

●

Фильм «В огне брода нет» идет на другой стороне Невского, в похожем на стадион «Титане».

Дебютант режиссер Глеб Панфилов сделал фильм о чувствах, одушевлявших нашу революцию. Предмет изображения — святая душа Октября; святая, но без нимба, чтобы мы зорче видели те же чувства и в нынешней реальной жизни, не оглядывались на нимбы, не относили святость к апокрифическим временам. И для этого избрана актриса, всем обликом противоречащая иконописи, всем существом излучающая добро.

Инна Чурикова сыграла не просто участливую санитарку — это уже амплуа в кино,— а самую суть советского революционного искусства. Недаром Таня Теткина, по замыслу Евгения Габриловича и Глеба Панфилова,— талантливый художник. Пока что она помогает расписывать фронтовые поезда.

Режиссер не ограничивается словесной и, так сказать, игровой информацией о том, что Таня — замечательная художница, он рискнул показать с экрана ее произведения (они исполнены художницей Н. Васильевой). Что-то детское есть в этих наивно-восторженных, неумелых, полных радости набросках...

Но почему детскость? Оправдано ли это? Суровая борьба против мучителей народа, фронтовой поезд — и вдруг детскость? Прозаический быт санитарного эшелона — и ребяческая чистота?

«Проект убранства поездов, отходящих на фронт»,— читаем мы на одном из эскизов, экспонированных на выставке «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции», открывшейся в Русском музее как раз перед фестивалем, но это уж случайное совпадение. Удивительная выставка, одна из интереснейших в последние годы. К сожалению, ленинградцы увидели ее в несколько сокращенном виде — в Москве в Третьяковке она была более обширной. Юность страны и юность многих талантливейших художников в звездные часы истории предстает перед нами на эскизах, набросанных на страничках пожелтевшей бумаги, на выцветающих «Окнах

РОСТА», на книжных обложках, на чудом сохранившихся фотографиях, запечатлевших празднично разукрашенные улицы, площади Питера, заборы Тверской и Охотного ряда.

Вот уникальная вещь — сделанный Л. Лисицким проект Первомайской трибуны для Витебска, как бы предсказывающий силуэт космической пусковой площадки... Но вернемся в зал, где висит эскиз украшения фронтового поезда. Его могла бы сделать Таня Теткина.

Искусство двадцатых годов охотно раскрывает свои секреты или, как теперь говорят ученые, свою структуру. Поезд пойдет навстречу смертям, эпидемиям, крови, а в эскизе — линии детской руки, своевольно играющей непослушными красками. Флажки, гирлянды цветов, опоясывающие вагонные поручни... Это написано по-детски радостно. Не верится, что художник так чувствовал стиль, задачу? Тогда посмотрите, как нарисован на проекте сам поезд: смешные колесики, игрушечные вагончики и паровоз. Весело, наивно — назло буржуазной респектабельности.

Смотрите дальше. Вот фарфоровая тарелка «Первое мая в Петрограде» — на ней барышня в пышной юбке, напоминающая вятскую игрушку, и лихой морячок. Разноцветные квадратики и ромбики сражаются с Александрийским столпом на Дворцовой площади, заслоняют его — это сделал Натан Альтман. Один из мостов Питера декорирован так, что его «быки» превращены в струги Степана Разина. Стиль Большой Игрушки. Один из зачинателей этого стиля — Владимир Маяковский, посмотрите на любое его «Окно РОСТА»...

Так ощущает жизнь и полная радости Таня Теткина. Этим великолепным, чистым чувством наполнен фильм Глеба Панфилова, от которого мы теперь можем ждать новых интереснейших работ, связывающих революционное прошлое страны с ее сегодняшним днем, продолжающим революцию. «В огне брода нет» — фильм вовсе не ретроспективный, он о бессмертии чувств, одушевляющих современность. Этими чувствами подсказан фильм.

Впрочем, о «Броде», о том, как грубое и жестокое встретились в картине с возвышенным, еще напишут рецензенты, а я занесу в критический дневник вот что.

«Титан» на Невском — это длинный-длинный зрительный зал, который так и хочется разрезать надвое. Звук в нем пропадает то для тех, кто сидит близко к экрану, то для тех, кто далеко. Первые слышат немыслимый грохот, вторые — отдаленный шум. Я читал сценарий раньше, поэтому ориентировался в действии без труда. Что поняли зрители, не успевшие прочитать сценарий?

Я попросил сотрудницу кинотеатра наладить звук и остался на следующий сеанс, чтобы послушать, что получится. Свидетельствую: внятно слышно было не более половины реплик.

Что же можно сказать: понравился или не понравился фильм «В огне брода нет» зрителям? Они его видели, но почти не слышали.

Не пора ли кинематографистам, журналистам, членам киноклубов проверить, как в самом деле выглядят фильмы в обычном прокате, на обычном сеансе, и спасти от незаслуженного равнодушия многие превосходные произведения?

И вот еще что. Бывает успех быстрый, бывает и «замедленного действия». Иногда любовь к фильму распространяется, так сказать, концентрически — от небольших кругов к все более широким.

Вот случай, когда от проката требуется дальновидная стратегия — фильм должен приобретать своих сторонников постепенно, и не надо выпускать его на все экраны залпом, пусть прокладывает свой путь к зрителям скромно, терпеливо.

●

Разговоры о сыгранном и задуманном... В фестивальных встречах им нет конца. Один замысел настолько необычен, что о нем хочется рассказать — даже если он не осуществится.

Михаил Глузский, прекрасно сыгравший в «Броде» коменданта Фокича, чей образ воплощает народную ненависть к врагу, рассказал мне, что Глеб Панфилов мечтает поставить когда-нибудь фильм о Жанне д'Арк с Чуриковой в главной роли. Неожиданно? Ошеломляет? Но такую Жанну, мужицкую героиню, деревенскую праведницу, и могла бы несравненно сыграть Инна Чурикова. И как хорошо было бы показать такой фильм французам!

Не получился бы «колорит»? Согрешили бы против исторических подробностей? Да бог с ними, не в них дело. Не побоялся же Г. Козинцев снимать Шекспира в Ливадии и Прибалтике, «Дон-Кихота» в Коктебеле — теперь всем известно, что русский «Гамлет» завоевал признательность англичан. А может быть, и следует, выражаясь языком театра, ставить такой фильм «в сукнах», с долей условности, отвлеченности от быта и времени?

Но это, повторяю, в порядке пестрых фестивальных разговоров.

...Я вспомнил беседу о Жанне д'Арк на пленуме кинематографистов, когда публицист Александр Михалевич остроумно заметил: почему-то мы возим в Канн то Катерину Измайлову, то Анну Каренину, не лучше ли поехать туда с Таней Теткиной?

●

Удивительно иной раз монтирует жизнь. На могиле Достоевского в Александро-Невской лавре я много раз перечитывал древние строки: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Как точно выбрана эпитафия — эпиграф к «Братьям Карамазовым». В ней суть трагедийного искусства Достоевского и вообще трагедии.

В тот же день показывали научно-популярный фильм «Человек и хлеб». Вот какая история рассказана в нем. В Институте растениеводства в центре города всю блокаду неприкосновенно хранилась коллекция хлебных зерен, собранная гениальным ученым Н. И. Вавиловым. Пятнадцать тонн. Сотрудники института, голодавшие, как все остальные ленинградцы, получали по тридцать проросших горошин в день, но вавиловская коллекция оставалась неприкосновенной — для будущего.

Святое бескорыстие революции... В спектакле «Современника» «Большевики» нам напоминают: ленинский нарком продовольствия Цюрупа падал в голодные обмороки. Голодал и комиссар продовольственного эшелона в одном из фильмов М. Ромма. Продавал с себя портки, чтобы купить на толкучке буханку, хранитель народного хлеба в «Коммунисте».

Комиссары эшелонов, как и Цюрупа, не были донкихотами, могли бы взять кусок хлеба для себя лично, но они понимали: трудно будет потом восстановить неписаную заповедь революционной чистоты. Стоило взять пригоршню зерна

из вавиловской коллекции — и уже нельзя было бы восстановить чистоту человеческих связей в коллективе.

Вот какие «монтажные стыки» получаются на фестивальных просмотрах. Идешь Исаакиевской площадью в Институт истории искусств и вдруг видишь монумент над площадью, который полчаса назад видел в фильме «Человек и хлеб».

●

Будут ли ломиться на этот фильм зрители, как на «...Правду! Ничего, кроме правды!!», как на документальную трилогию «Современника»?

Почему в наши дни, когда документализм побеждает то в одной, то в другой области художественного мышления и так интересен, так «по душе» самым различным зрителям, собственно документальным и научно-популярным фильмам далеко до аншлагов?

Может быть, потому, что документальный фильм теряет журналистскую оперативность, остроту отклика на злобу дня, репортажность, полемичность? А может быть, и потому, что все еще редко обращается к опыту художественного творчества — в умении увидеть и разработать драматический или комедийный конфликт, проследить за «жизнью человеческого духа», дать не только хронику событий, но и хронику мыслей и чувств.

Игровое кино завоевывает зрителя, прибегая к средствам документалистики. Документальное кино тем больше будет овладевать зрителем, чем больше будет вбирать в себя опыт художественного мышления. Конечно, не к фальшивым «инсценировкам» надо идти, а к сложному сочетанию документального и игрового начала.

Вот пример — фильм «18 моих мальчишек», сделанный молодым режиссером В. Гурьяновым на Ленинградской студии хроники. Я был свидетелем того, как встретили этот двадцатиминутный фильм зрители московского кинолектория. Двадцать минут в зале слышался радостный, умный смех. Смеялись не только остротам героев фильма, вчерашних школьников, ставших молодыми рабочими; радовались деликатности отношений между бригадиром и его трудной бригадой здесь, как и на просмотре «Треугольника».

Напомню: это фильм о Степане Степановиче Витченко, мастере с ленинградской «Электросилы», и восемнадцати «трудновоспитуемых» молодых рабочих, вчерашних школьниках, юношах образованных и, увы, нередко инфантильных. Их побаиваются инспектора по кадрам — ждут от них всяких причуд. А вот Степан Степанович не боится, больше того — любит и уважает за чувство собственного достоинства, за юмор, за образованность. Этот бывший полковник в чем-то собрат «игрового» полковника Трубникова — но пошел он после демобилизации не в колхоз, а слесарем на завод. Правда, ему говорили, что тем самым он роняет свое полковничье достоинство, советовали податься в университет культуры, но он выбрал завод. В. Гурьянов и его товарищи по съемочной группе подстерегли, подсмотрели и сняли не какие-нибудь выдающиеся события из жизни цеха — скажем, не побитие рекорда, а самые обычные трудовые дни. Они зафиксировали, так сказать, накопление социалистических черт и черточек в нашем бытии.

Что это — чистая документалистика? И да и нет. Документальное начало — в том, что сняты реальные люди в реальной обстановке, и нет здесь ни придуман-

ного сюжета, ни предложенных персонажам монологов. В чем же здесь игровое начало, кто, собственно, «играет»? Играет автор фильма (единоличный или коллективный) — играет, так сказать, снятым материалом, выстраивая его как драму-комедию; конечно, режиссер свел в одном кадре парня, написавшего рапорт стихами, с рассерженной инспекторшей по кадрам; конечно, он вызвал ребят на игру в «слона» в обеденный перерыв; конечно, свадьба снята вовсе не скрытой камерой — ее присутствие ощутимо и нами в зале. Надо ли отказываться от такой режиссуры ради чистого, так сказать, документализма? Думаю, что нет.

Гурьянов не придумывал характеры своих героев, а режиссерски «проявлял» их. Он не подсказывал диалоги, а вызывал их к жизни. Люди продолжали жить по-своему в тех обстоятельствах, которые создавались на съемке. Это совсем не то же самое, что «организовать» событие, которого не было и не могло быть, думать за героя, подсказывать ему, как вести себя перед камерой.

Здесь автор «играет» слепками с реального, действительного — таково право и даже обязанность художника. Ведь и монтаж, и ракурс, и выбор крупности плана в репортаже — это тоже «игра реальным», сложное единство субъективного и объективного.

«Чистого» документализма в искусстве вообще быть не может.

Не надо смешивать эту игру, необходимую искусству, с произволом «инсценировки», со штампами «организации материала».

Вот другой фильм, где также тонко сочетаются «объективное» и «субъективное», документ и игра, наблюдение и мысль,— «Вечное движение».

Автор фильма Майя Меркель долго, терпеливо наблюдает, как рождается танец в репетиционном зале Игоря Моисеева. Фиксируются удачи, неудачи, отброшенные варианты, обманчивые находки, минуты раздражения, даже ярости. Хотите знать, что такое творчество в самом деле, не по воскресному интервью, а из первоисточника? Смотрите, вживайтесь, делите с Моисеевым его нескончаемый труд, вбирайте в себя его бескомпромиссность, не знающее снисхождения служение жестокому богу искусства. Говорят же — муки творчества, вот они. Здесь черно-белая пленка уступает место цветной, когда к зрителю приходит результат творчества балетмейстера — танец; узнайте же красоту другую — поэзию создания танца. Прозаическая дотошность повествования не просто естественна и простительна в этом фильме, а необходима — чтобы родилось образное обобщение, чтобы нашла выражение авторская мысль о секундах поэзии, рождающейся из долгой прозы.

Расспрашиваю Майю Меркель о том, как сделано «Вечное движение», каковы тут взаимоотношения материала и автора?

Конечно, и здесь протокольность, строгая объективность фильма немного обманчивы — это не совсем хроника репетиций; материал доподлинных наблюдений, зрительных «протоколов» подчинился авторскому пониманию характера героя, авторской точке зрения на то, что такое творческий труд Моисеева и вообще творческий труд. Фильм объективен и субъективен. Автор «играет» материалом, его мозаикой, а не предъявляет в натуральном виде.

И еще один вид оправданного субъективного обращения режиссера документального фильма с фактом, с достоверно-

стью, с объективным. Альберт Гендельштейн, ставя научно-популярный фильм «Дмитрий Шостакович», приглашает в концертный зал оставшихся в живых участников знаменитого исполнения Седьмой симфонии в осажденном городе. В зале — зрители тех дней. Музыканты усажены режиссером на эстраде; на многих стульях лежат инструменты оркестрантов, не доживших до этого дня: онемевшие скрипки, трубы, флейты.

Что это — инсценировка? Нет. Это торжественно-траурный ритуал, задуманный и осуществленный автором фильма, «режиссура жизни». Образное действо. Нет у нас точного термина для такого рода сценарно-режиссерского «ключа» — но как впечатляет здесь соединение реального и образного!

Надо накапливать опыт соединения «документального» с «игровым».

●

Г. М. Козинцев говорил в дни выхода на экран его «Гамлета», что был бы в отчаянии, если бы фильм смотрели только избранные зрители — фильм делается для всех. В этот раз мы снова разговорились с Григорием Михайловичем на ту же тему. Он высказал такую мысль:

— Одни книги нравятся миллионам читателей, другие — десяткам миллионов. Не так ли надо подходить и к фильмам? Если фильм посмотрели, скажем, семь миллионов зрителей — это колоссальный успех, а не провал, как считают в прокате.

Убедительно! И все-таки есть различие далеко не формальное: книги читают, фильмы смотрят; читают наедине, смотрят сообща. Другая система общения зрителя с художником и зрителей между собой!

Да, это совсем неплохо, если фильм полюбили поначалу семь миллионов зрителей. Действительно ли полюбили?— вот вопрос.

Первая обязанность критика — не лукавя сказать, как обстоит дело. Потому что критик, как выразился один классик,— работник истины.

●

Не пора ли совершенствовать и разнообразить форму фестивалей? Всегда ли нужна замкнутость заседаний жюри? (Однажды я по ошибке переступил порог этого святилища и просто не знал, как исправить неловкость.) В жюри столько первоклассных мастеров — пусть они публично поспорят о фильмах! Как поучителен да просто интересен был бы самый их спор для кинематографистов и зрителей!

Граждане Афин в «золотой век искусства» были активными зрителями: они смотрели несколько пьес подряд (именно в порядке фестиваля!) и выносили суждение о лучших. Это был конкурс, а конкурс есть деятельное участие зрителей в искусстве, он обостряет впечатления, очищает их от случайностей. Самый момент сравнения растит художественное чувство.

Почему бы нам не ввести в обиход что-нибудь в этом роде?

Почта кинорежиссера

В январе этого года на экраны вышел фильм «Твой современник». Только за три месяца демонстрации в столице его посмотрело около четырех миллионов зрителей. И в других городах и селах страны картина вызвала самый живой интерес.

Многие зрители почувствовали потребность поделиться своими впечатлениями о фильме — письма идут и по сию пору. Люди анализируют увиденное на экране, пишут о тех чувствах и мыслях, которые вызвала кинолента. Эти письма написаны людьми разных профессий и возраста. Подавляющее большинство из них восторженно отзываются о фильме. Некоторые зрители обращаются к авторам с вопросами и сомнениями, высказывают частные критические замечания или свое несогласие с авторской позицией.

Вот отрывки из этих писем:

«Показана действительно наша жизнь, мыслящие, строящие коммунизм люди. С ними я вижусь каждый день, но, посмотрев фильм, я их лучше понял» (из письма техника Э. Барского, Ленинград).

«Мне 25 лет, я молодой коммунист, работаю, учусь,— пишет рабочий И. Свестельник из Воркуты.— Сравнительно много смотрю фильмов. Все они воспринимались по-разному. Конечно, были и хорошие и не очень, но такой я видел впервые! В Воркуте многие смотрели фильм по нескольку раз. Не подумайте, что нам некуда девать свободное время, его у нас очень мало. И мы не просто смотрели, не просто были в зале. Мы были на экране. Теперь этот фильм всегда с нами, мы гордимся, что такой фильм есть!»

«Сегодня посмотрел «Твой современник»—очень хороший фильм, имеющий большое воспитательное значение... Пусть нет в нем красивых пейзажей, но он учит красиво жить. Фильм продуман и честен, я давно хотел, чтобы был такой фильм-правда. У нас много прекрасного, свежего, умного, но надо иметь силу, чтобы слить все воедино, а чтобы сделать это, надо многое уметь, знать, видеть»,— говорится в письме лейтенанта Ю. Добрякова (Ногинск).

«Безусловно, останется в сердце зрителя главный герой фильма — коммунист Губанов. Такими коммунистами живет, борется и побеждает партия. Губанов — лицо партии. И его борьба — принципиальная, твердая — вызывает самую большую симпатию и поддержку зрителя» (из письма члена КПСС с 1921 года доцента Г. Фрумкина, Москва).

Вот письмо инженера Г. Хмельницкой из Челябинска: «Фильм вызвал желание продумать, а не устарел ли твой проект, по которому ты до сих пор строишь? Кто ты, на своем ли месте? Говорят, фильм дискуссионный. Хочется ответить словом Ниточкина: «чушь». В фильме даны ответы на вопросы, которые давно выдвинула жизнь. Заслуга Губанова не в том, что он признал свою ошибку, а в том, что он способен стать против течения, если это течение направилось не в то русло, потому что это дело всей его жизни. Именно эти вопросы и стоят в центре фильма, вопросы, обращенные к каждому. И главный из них: в чем ты видишь ценность своей собственной жизни?»

Но есть письма, в которых выражено резко отрицательное отношение к фильму. Некоторые из них на редкость категоричны.

«Мне кажется, что картину «Твой современник» надо немедленно снять с экрана»,— требует тов. Гудков.

Он предъявляет к фильму такие претензии:

«1. Директор института в недопустимом для советского человека образе ведет разговор с иностранцами.

2. Юный мальчик женится на женщине с ребенком, оставив учебу. Берите, молодежь, пример!

3. Профессор Ниточкин представлен в виде шута.

4. Жена директора института приглашает бывшего мужа домой и ведет недостойный разговор.

5. Председательствующего выводят напыщенным человеком. Где это у нас?

6. Профессор Ниточкин возвращается в кабинет председательствующего, и тот, видите ли, разводит руками. Где это у нас так? Это же глупость».

М. Викулин из Алтайского края не согласен с решением Миши жениться на девушке с ребенком, автор письма полагает, что этого показывать не следовало. Он вообще не согласен с трактовкой образа Миши. «Слишком умный и эрудированный Миша, откуда такие знания, такая глубина ума и суждений у ребенка?» Он не верит, что умный и многоопытный Губанов не мог переубедить сына.

Как видим, рядом с интересными, закономерными мыслями о фильме «Твой современник» встречаются суждения, мягко говоря, неожиданные.

Что думает по поводу откликов на фильм его постановщик режиссер Ю. Райзман?

Юлий Яковлевич поделился своими соображениями о реакции зрителей на картину:

Судьба каждого вышедшего на экран фильма всегда решается в ходе своеобразного разговора между авторами и зрителями. Схема такого диалога известна: авторам принадлежит первое слово — фильм; зрители оценивают его, определяют судьбу картины.

Работая над сценарием, мы с Евгением Габриловичем думали сделать фильм публицистический, прямо откликающийся на серьезные проблемы наших дней. Фильм, зовущий к размышлениям «о времени и о себе». Мы мечтали о современном герое — о коммунисте, в котором сильно чувство ответственности за все, что происходит сегодня в стране. Наше время исполнено великих надежд, наша жизнь не избавлена от многих забот и тревог — этим и живет современный герой. Нам хотелось не косвенно, не в каких-то деталях и признаках, а впрямую показать сложный мир человеческих дел и забот.

Пользуюсь возможностью, предоставленной мне редакцией журнала «Искусство кино», чтобы ответить некоторым моим корреспондентам — поблагодарить одних, поспорить с другими.

Нередко можно услышать сетования, почему мы назвали фильм «Твой современник». Ведь первоначально сценарий назывался «Сын коммуниста». То название возникло не случайно. За десять лет, миновавших со времени создания фильма «Коммунист», мы не раз сталкивались с пожеланиями: «Напишите продолжение, расскажите о коммунисте наших дней». Вот так — как плод наших раздумий над жизнью, как выполнение социального заказа — создавался наш сценарий.

Однако новый герой Василий Васильевич Губанов действовал в иных исторических обстоятельствах, чем его отец. Связь его с Василием Губановым из «Коммуниста» только в идейной преемственности, в тех чертах, которые присущи борцу-ленинцу. И нам показалось ненужным подчеркивать их родство, делать фильм — семейную хронику. А на съемках мы и вовсе отсеяли то немногое, что говорил Василий Васильевич о своем отце.

Поэтому и возникло новое название «Твой современник», которое, на наш взгляд, точнее выражает главную линию фильма.

Но вернемся к письмам. Я наблюдал реакции в залах кинотеатров — они свидетельствовали о понимании нашего замысла. Я получил много писем — они радуют искренним волнением людей, которые, подобно героям «Твоего современника», чувствуют ответственность за наше общее дело, видят в героях фильма себя, своих товарищей, свои идеалы и стремления.

Но некоторые оценки зрителей меня огорчили. Главным образом непониманием замысла. И возражениями не по существу.

Есть зрители, которым представляется, что авторы фильма задались целью раскритиковать недостатки, имеющиеся в нашем обществе. Одним из таких зрителей критика кажется весьма робкой, другим — чрезмерно суровой.

И в письмах и на обсуждениях, где я присутствовал, молодежь считает критику робкой, недостаточной. Наибольшее понимание моральной проблемы фильма проявили тридцати-сорокалетние. Эта группа зрителей часто сопоставляет конфликты фильма с фактами собственного опыта и подтверждает жизненность поднятых проблем.

Студенты, юноши воспринимают поведение Губанова и Ниточкина как совершенно естественное. Однако им непонятно, что Губанов, решив отказаться от своего же проекта, должен был «переступить через себя».

Но есть группа зрителей, которые видят в фильме только стремление к несправедливой критике.

И те и другие, мне кажется, не поняли, что мы ставили перед собой другую задачу.

В фильме и в самом деле подвергаются критике определенные явления нашей действительности. Но не это главное, не в том была наша цель: мы стремились рассказать о реальных трудностях, которые выдвинуты новыми экономическими, социальными, нравственными проблемами. Это трудности роста, это необходимость учитывать самые различные — ближайшие и отдаленные — результаты и последствия огромной созидательной работы наших современников, это

условия жизни, формирующие тех, кто строит эту жизнь.

И наконец, это тема гражданской ответственности, мужества, тема совести.

Такой была задача. Решена она, нет ли — об этом, разумеется, судить зрителю. Но нельзя в своих суждениях игнорировать саму задачу.

Вот почему радуют многочисленные письма, которые подтверждают, что наш замысел понят верно.

Вот почему удивляют замечания, вроде: «Где вы видели такого министра?» или «Как производить каэтан — об этом надо спрашивать электронно-вычислительную машину». Нет, мы не приглашали зрителя отказаться от «каэтана на угле» и выпускать «каэтан на нефти». Не ради этого мы делали картину. Спор героев фильма о способах производства пресловутого каэтана — частный пример, позволяющий размышлять не о новой технике, а о новых и сложных процессах нашей жизни.

А вот вопрос: «Где вы видели такого министра?» — задают те зрители, которые явно решили, что фильм наш о борьбе старого с новым, о положительных новаторах и отрицательных консерваторах...

Такие зрители, увидев министра, выступающего против проекта Ниточкина—Губанова, думают, что в конфликте фильма «Твой современник» герои разведены по противоположным полюсам. Так ли это? Нам, авторам, вовсе не кажется отрицательным «руководитель министерства». Он субъективно честен, энергичен, в его возражениях Губанову многое справедливо. Правда, в его действиях далеко не все приемлемо. Но не все можно оправдать и в действиях Губанова — жизнь сложна, сложны герои, и при всей честности их намерений неоднозначны их поступки.

Так, например, в сцене «большого совещания» сталкиваются мнения сторонников и противников главного героя. Разумны и резонны доводы каждого из них. Независимо от своих личных качеств, все они искренни и в этом смысле (понимание долга, благородство побуждений, основательность доводов в сложном споре) все «положительны». Так было задумано.

Как же восприняли это зрители? Одни отдали все свои симпатии Губанову и Ниточкину. При этом любое возражение других действующих лиц встречалось в штыки — вызывало недоверие, предубеждение, даже нежелание прислушаться к мнениям «противников», которые показались зрителям отрицательными персонажами.

У других, их значительно меньше, Губанов и Ниточкин вызвали раздражение, как критиканы, люди недисциплинированные, легкомысленные. В оправдание и в утешение себе и своим товарищам скажу, что в высказываниях зрителей объективных оценок было гораздо больше.

Часто сопоставляют Губанова и Ниточкина. Пожалуй, моим любимым образом, в котором я вижу лучшие черты современника, является образ Ниточкина. В нем дороги мне ясность позиции, внутренняя убежденность, целеустремленность и, главное, полная свобода поведения, раскованность, столь естественная в человеке, для которого дело — вся его жизнь.

Но почему же тогда в центре фильма Губанов, а не Ниточкин? Да потому что, если мы, кинематографисты, хотим побудить зрителей к раздумьям, в центре наших картин должны быть герои борющиеся, встречающие серьезное сопротивление, характеры, которые еще в движении.

Вызывают возражения замечания тех зрителей, которые отметают авторский замысел и суть картины видят в мелочах, трактуемых с каких-то удивительных позиций.

«В картине нам показали девчонку, которая говорит, что теперь, чтобы парень поцеловал, ему нужно поставить пол-литра водки. Неужели авторы фильма так плохо знают нашу прекрасную молодежь?»

Или: «Юный мальчик женится на женщине с ребенком, оставив учебу. Берите, молодежь, пример!»

Возражать на эти и подобные им упреки бессмысленно и бесполезно. Но не сказать об этом не могу: видимо, за этими замечаниями стоит узкоутилитарное представление о воспитательной роли киноискусства, неверное, преувеличенное мнение о непосредственном воздействии фильма на зрителя. Увы, есть же еще ревнители нравственности, убежденные в том, что юные мальчики, посмотревшие фильм «Твой современник», выйдут из кинотеатра с твердым намерением оставить учебу и жениться на женщине с ребенком.

Многих зрителей заинтересовали отношения Губанова с женой, с сыном Мишей и Катей.

Один из корреспондентов упрекает нас в том, что малоубедительна «воспитательная» сцена отца с сыном в гостинице, что в их конфликте сын оказался более разумно мыслящим, чем его отец.

К этому близка и такая точка зрения: «Какой же, мол, Губанов герой, если он (крупный руководитель, опытный человек) не смог повлиять на судьбу Кати и Миши». Но ведь суть характера Губанова и заключается в том, что он, оказывается, еще далеко не во всем преодолел старые, догматические взгляды. И если в проблеме строительства комбината он мыслит свободно и дальновидно, то в своих беседах с Мишей и Катей он оказывается в плену почти обывательских представлений о любви и браке. Однако Губанов тем и силен, что он умеет понять свои ошибки — и в большом и в малом. И как знают зрители, он правильно оценил свое поражение и пытался снова встретиться с Мишей и Катей. В этом благородство Губанова: он умеет понять свою ошибку и не стесняется ее поправить.

Особенно часты пожелания со стороны молодых зрителей. «Мало внимания уделено Мише и Кате, об их жизни мы почти ничего не знаем... а то, что успеваем узнать, нас не волнует»,—пишут одни. Другие добавляют, будто в чем-то противоречат первым: «Нас взволновала судьба Миши и Кати, и хотелось бы узнать, нашли ли они подлинное счастье в совместной жизни». Но и равнодушных и взволнованных молодых зрителей объединяет общее желание:

«Мы были бы искренне признательны Вам, если бы советский зритель смог увидеть новый фильм о проблемах и жизни молодежи в наше время, о самостоятельных, думающих Мишах и Катях наших дней».

Что тут сказать! Строго говоря, это закономерное желание зрителей увидеть продолжение жизни молодых героев. В фильме «Твой современник» молодые герои не могли занять больше места в сюжете.

Чтобы это стало вполне ясным, расскажу, как в ходе работы над сценарием трансформировался наш замысел. Поначалу нам казалось возможным ограничить все действие служебными кабинетами, где решается судьба жизненно важного проекта — судьба наших главных героев. Не «производственным фоном», а делом жизни — вот чем должны были стать сцены многочисленных заседаний и совещаний.

В публицистическом фильме, думали мы, незачем искать ситуации, «оживляющие» и «утепляющие» образы героев. Искусственные дополнения, якобы придающие многогранность образу героя, нам не были нужны. Но столь же искусственным было бы изолировать героя от обычной среды, от тех реальных нитей, которыми каждый человек связан с другими людьми, с жизнью в различных ее проявлениях. И в наш сценарий все входили и входили новые «неслужебные» эпизоды, расширяющие круг повествования.

Не всякая житейская подробность годилась для задуманного нами сюжета.

Наш Губанов поставлен в условия, когда он должен принимать ответственнейшие решения и в сфере служебной, и в области личной — и перед обществом, и перед собой. Вот так и вошли в картину Миша и Катя — не сами по себе, а в связи с Губановым, как часть его жизни.

Важно было найти сложное равновесие, меру отношений между героями, чтобы не растворить сюжет в подробностях быта, не потерять, а, напротив, укрепить, усилить главную тему фильма.

...Различные думы выражены в зрительских письмах, разные люди за ними стоят. Всегда приятно видеть зрителя, который не считает фильм арифметической суммой определенных проблем, видит суть картины, но видит и что-то свое, особенное, подсмотренное в фильме, но являющееся его, зрителя, размышлениями о фильме.

Не знаю, попадутся ли на глаза моим корреспондентам эти размышления над их письмами. Не знаю, удовлетворят ли их мои ответы. Зато сами письма, их количество, заинтересованность их авторов меня радуют. Ведь это свидетельство того, что фильм «Твой современник» не оставил зрителей равнодушными. Я благодарен моим корреспондентам.

Размышления о цели фильма

Игорь Васильков

На новом этапе

Любое творчество, в том числе и научное, нуждается в общественном признании.

В наше время, ознаменованное величайшими научно-техническими открытиями, многие видные ученые и писатели отдают свои силы популяризации науки и рассматривают эту свою деятельность как благородный подвиг. Стоит ли говорить, что в условиях небывалого роста культуры, присущей социалистическому обществу, такая деятельность приобретает еще более насущное значение.

Пропаганда научных знаний всеми доступными средствами и прежде всего, конечно, с помощью любимого народом кино всегда была и остается составной частью воспитательной, идеологической работы партии. Научно-техническая пропаганда, следовательно, помогает нам не только в создании материальных благ, но и в формировании человеческих душ.

Но дело не только в этом. Развитие науки ныне уже невозможно без международного обмена научными достижениями.

Это в свою очередь расширило горизонты популяризаторской деятельности. Любой хороший научно-популярный фильм теперь уже не только достижение национальной культуры, а явление, имеющее интернациональное значение.

Деятели так называемого «коммерческого кинематографа» в капиталистических странах ныне все охотнее берутся за создание научно-популярных фильмов. Естественно, что такие фильмы, даже в тех случаях когда они рассказывают о самых актуальных проблемах науки, могут быть различными по своему идейному содержанию. Фильмы могут воспитывать материалистическое мировоззрение, внушать оптимизм, веру в гуманные пути развития науки или, наоборот, насаждать самые мрачные представления о будущем, прививать идеалистические взгляды на мир.

В таких условиях, в обстановке идеологической борьбы на международном экране, на деятелей научного кино социалистических стран — писателей, журналистов, кинодраматургов, кинорежиссеров, кинооператоров — ложится серьезная ответственность. Если к этому добавить, что в условиях соревнования социализма с капитализмом пропаганда достижений науки и техники социалистических стран имеет уже не только просветительное, но и политическое значение, станет понятным то большое внимание, которое уделяется у нас научному кино в общем плане развития социалистической культуры.

Представители советской научной, писательской и кинематографической интеллигенции, казалось бы, должны считать для себя большой честью выступать на трибуне популяризаторов перед многотысячной аудиторией.

Между тем часто приходится слышать утверждения, что в связи с возросшим общеобразовательным цензом населения просветительная функция научного кино утратила свое былое значение и должна теперь смениться только постановкой научных проблем со знаком вопроса или короткометражными художественными киноэтюдами, которые пропагандировали бы романтику и, так сказать, внешний вид науки, рассказывали бы не о предмете той или иной науки, а лишь об обстановке научного поиска.

Тут, видимо, следует сделать несколько замечаний, которые бы прояснили позицию автора и уж, во всяком случае, оградили его от обвинений в ретроградстве. Да, мы против иллюстративных научных фильмов, так как, пренебрегая искусством кинематографической формы, они вообще не относятся к категории собственно кинопроизведений. Мы не приемлем и описательного метода в научно-популярном кино, так как нести знания в добровольную аудиторию миллионов, стремясь заинтересовать ее научной проблемой, конечно, не то же самое, что вести занятия в небольшой учебной аудитории, где контакты между лектором и слушателями укрепляются не столько лекторским мастерством, сколько суровой необходимостью экзаменов. Более того, автор данной статьи считает, что описательность и малая интеллектуальность многих научно-популярных фильмов находится в противоречии с характером нашей жизни и психологией зрителей, формирующихся в новых условиях научно-технической революции.

Творческой практикой уже давно доказано преимущество научно-популярных фильмов повествовательных жанров, фильмов-размышлений и фильмов-дискуссий, в том числе и таких, где в непринужденном единстве сочетаются наука, поэзия и философия.

Именно об этом мечтал и Дзига Вертов, когда он работал в научном кино. Он даже написал сценарий о законе всемирного тяготения, в котором пытался добиться, чтобы «музыка, наука, поэзия сплелись в единый счастливый хоровод».

Но разве такое сочетание противоречит в какой бы то ни было мере просветительной задаче? Не пытаемся ли мы здесь жонглировать понятиями в угоду субъективным вкусам и эстетическим устремлениям отдельных авторов и режиссеров? Если под словами «просветительный фильм» понимать только произведения, знакомящие зрителя с основами наук, то такие фильмы, имевшие огромное значение в стране с преобладанием малограмотного населения, ныне действительно отходят на второй план. Основы наук проходятся в школе, создавать фильмы для нерадивых учеников едва ли целесообразно.

Ну а если речь идет о достижениях современной науки? Почему научно-популярные произведения, несущие зрителю определенную сумму сведений о науке, должны быть исключены из ряда просветительных? Советское правительство и общественность, сказано в приветствии V Международному кинофестивалю в Москве, «высоко ценят весьма важную и ответственную роль, которую искусство кинематографа играет в наши дни в духовной жизни человечества. Его общепризнанное значение состоит в служении благородным целям просвещения и воспитания человека...».

Но, быть может, все дело только в терминологии. А терминологический спор, как известно, всегда бесплоден. Его можно было бы игнорировать и в данном случае, если бы сквозь него не проглядывала довольно ясно тенденция не только делать фильмы, в которых популяризаторская задача подменяется чисто эстетической, но и канонизировать их в качестве, так сказать, главного направления в развитии научного кино. Мы уверены, что зритель с интересом посмотрит документальный кинопортрет современного ученого и с благодарностью отметит талант авторов художественного киноэтюда независимо от того, будет ли этот этюд создан на материале природного или индустриального ланд-

шафта или на фоне впечатляющей обстановки современной научной лаборатории. Но мы убеждены также и в том, что любознательный зритель эпохи научно-технической революции запротестует, если ему объявят, что именно подобные фильмы и являют собой новый этап в развитии научно-популярного кинематографа и призваны заменить прежние просветительные фильмы.

Наивное высокомерие в отношении к популяризаторской, просветительной деятельности чаще всего имеет субъективные причины и присуще людям, искренне преданным искусству, но равнодушным к науке. Однако есть причины и объективного характера.

Наука и популяризатор

Специализация наук продолжается все возрастающими темпами. Современная наука так сложна, что о некоторых ее отраслях уже нельзя рассказать старым популяризаторским методом — лишь упростив научную терминологию и подобрав несколько подходящих образных сравнений.

«Может быть, самое грозное веяние века заключается в том,— пишет советский ученый Е. Парнов,— что интеллектуальный мир ученого-естественника все сильнее обособляется от мира людей, говорящих на обычном языке». Отсюда, с одной стороны, острая потребность в книгах и фильмах, из которых можно узнать обо всем, что кажется непонятным, а с другой стороны, неудачи творческой практики популяризаторов, как будто подтверждающие, что о нынешней науке, о результатах ее деятельности рассказать популярно широкому читателю и зрителю очень трудно, а иногда даже невозможно. Как же быть?

Ответ на этот вопрос ищут не только творческая практика, но и теоретики популяризации. Много работал над этой проблемой в последние годы своей жизни ученый трагической судьбы Р. Оппенгеймер, предложивший литераторам и кинематографистам — популяризаторам науки метод, получивший название «актуализм». Речь идет о привлечении внимания самых широких масс к проблемам науки путем ориентации популяризаторов прежде всего на наиболее актуальные, пусть даже сенсационные темы.

Французские авторы, наоборот, считают необходимым избегать нездоровой, по их мнению, сенсационности, предлагают глубоко брать любую научную тему, освещать ее всесторонне, тщательно избегать вульгаризации науки, ориентируясь не на читателя и зрителя вообще, а на любознательные круги населения, и добиваться постепенного их расширения. Этот нелегкий путь популяризации, получивший название «фундаментализма», всячески поддерживается французскими учеными и критикой.

Советским зрителям хорошо знаком фильм режиссера Гаруна Тазиева «Встреча с дьяволом», в котором кадры тщательной научной документации действующих вулканов соседствовали с эпизодами, где преобладало чисто эстетическое восприятие грозных вулканических проявлений. В среде советских кинематографистов сложилось тогда мнение, что если бы Г. Тазиев пошел последовательно по второму пути, его фильм во многом выиграл, хотя и превратился бы в видовую картину.

И вот Г. Тазиев недавно выпустил еще один фильм, названный «Запретный вулкан»,— о вулкане Нирагонго в Киву (Конго), внушающем непреодолимый страх окрестным жителям. Первая поло-

вина картины содержит своего рода краткую историю вулканологии, в то время как вторая представляет собой волнующий репортаж о самом Нирагонго с его вечно кипящим озером лавы в кратере. Дикторский текст написал Крис Маркер, известный французский кинорежиссер-документалист. Верный традициям фундаментализма в научно-популярных фильмах, еженедельник «Экспресс» пишет об этой картине, что «она производит значительно более сильное впечатление, чем «Встреча с дьяволом», потому что она более серьезная, более сосредоточенная на научных аспектах вопроса».

В нашей стране постановка всех этих проблем, естественно, не достигает такой остроты. Новейшие научные открытия с небывалой быстротой вторгаются в различные области жизни, деятельности, быта советских людей, порождая в массах живой интерес к проблемам современной науки и техники.

Для удовлетворения растущих потребностей народа в научных знаниях мы располагаем богатым и разнообразным арсеналом средств научной пропаганды. При этом в результативности пропаганды научных знаний первое место принадлежит научно-популярным кинофильмам.

Все же трудности популяризации событий, происходящих на переднем крае современной науки, глубоко волнуют и советских кинематографистов. Действительно, стоит только избрать для фильма актуальную научную тему, как сразу же обозначатся препятствия, вызванные сопротивлением нового научного содержания, которое уже не подчиняется популяризатору с такой легкостью, как это было, когда речь шла о пропаганде основ научных знаний.

Все значительные научные открытия в наши дни свершаются там, где скрещиваются различные науки, так сказать, в фокусе научных достижений. Это обязывает автора фильма не только хорошо знать предмет науки и уметь рассказывать простыми словами о сложном, но и постоянно выходить за рамки привычной популяризаторской деятельности: размышлять о значении той или иной науки для человечества, о месте того или иного научного открытия в общей картине мира.

Трудности в кинематографическом освоении современной научной темы существуют. Именно они породили представление о популяризации как о пройденном этапе, о необходимости заменить научно-популярный фильм другим кинопроизведением, ограниченным коротким метражом и имеющим только косвенное отношение к предмету той или иной науки. Впрочем, в появлении серии подобных фильмов есть уже определенная тенденция, которая заслуживает, чтобы мы разобрались в ее происхождении и развитии.

Современные студии научно-популярных фильмов выпускают различные фильмы, многие из которых нельзя назвать научно-популярными. Если не считать учебные и учебно-инструктивные фильмы для специализированной аудитории, то все равно придется сделать вывод, что сфера деятельности этих киностудий шире их названия, что они и для массового зрителя создают фильмы различного назначения: научно-популярные, научно-производственные, по эстетическому воспитанию, видовые и географические, познавательные фильмы для детей и т. д.

К этому можно добавить и фильмы совершенно нового типа, о которых мы уже упоминали. Речь идет о произведе-

ниях, которые вообще не ставят и не решают каких-либо популяризаторских задач. Это своеобразные художественные этюды или новеллы, поэтизирующие обстановку научного и технического творчества, воспевающие героизм и целеустремленность отдельных исследователей, рассказывающие о своеобразии их характера и поведения и т. д. Независимо от достоинств или недостатков подобных произведений их специфика такова, что они находятся вне задач популяризации научных знаний. Наука как предмет научно-популярных фильмов, рассказывающих о конкретных достижениях ученых в области той или иной научной дисциплины, заменяется в подобных фильмах науковедением — размышлением об общих закономерностях познания, специфике научного мышления, взаимосвязи различных наук и т. д.

Какой же вывод следует из этого сделать: запретить производство подобных фильмов или изменить формулировку, определяющую предмет научно-популярного фильма? Ясно, что правильней будет признать самый факт появления в научной кинематографии еще одной разновидности фильмов, не укладывающейся в прежние определения.

Гораздо важнее другая сторона той же проблемы. Увлекшись новым, мы не имеем права пренебрегать традициями, накопленными нашим научно-популярным кинематографом. Ведь содержание сегодняшнего дня не исчерпывается только этим днем. Оно не только представляет собой этап движения к будущему, но и вырастает из прошлого. Поэтому и будущее научно-популярного кинематографа состоит в творческом развитии популяризаторских традиций, в поисках новых средств выражения и формы, наиболее удачно раскрывающей новое научное содержание. А появление фильмов, посвященных науковедению,— процесс параллельный. Он свидетельствует не о тенденции в развитии научно-популярного фильма, а лишь о расширении диапазона деятельности наших киностудий.

Расширение тематического диапазона студий научно-популярных фильмов, само по себе закономерное, имеет и отрицательную сторону. За массой более или менее удачных фильмов-«попутчиков» начинает утрачиваться представление о генеральном пути развития научной кинематографии. Произведений, отвечающих «сверхзадаче» кинопопуляризации — воспитывающих материалистическое миропонимание и пропагандирующих достижения науки с целью внедрения их в практику,— выпускается крайне мало, а качество собственно научно-популярных фильмов далеко не всегда удовлетворяет зрителей.

И все же освоение научно-популярной кинематографией нового предмета — науковедения— не может не радовать. Одна из особенностей нынешней научно-технической революции в том и заключается, что наука начала «познавать себя». Родилась дисциплина, условно называемая «наукой о науке». Являясь средством самопознания для ученых, новая дисциплина может в популярном изложении стать для широких масс средством познания науки. Ведь именно по этому пути шел творческий поиск создателей таких пусть далеко не равноценных фильмов о науке и ученых, как «Секрет НСЕ» (Москва, 1959), «Шифр альфа-тэта» (Москва, 1962), «Изобретение инженера Новикова» (Москва, 1961), «За жизнь обреченных» (Москва, 1957), «Портрет хирурга» (Киев, 1964), «За-

гадочный 102-й» (Киев, 1963), «Битва в Миорах» (Москва, 1963), «Дальний поиск» (Ленинград, 1964), «Мир, к которому надо привыкнуть» (Москва, 1965), «Путь к антивеществу» (Киев, 1967), «Ищу законы творчества» (Москва, 1967) и другие.

Не вдаваясь сейчас в анализ отдельных творческих побед и поражений, которыми отмечены перечисленные фильмы, необходимо все же подчеркнуть, что некоторые из них убедительно свидетельствуют еще об одной опасности. В поисках оригинальной формы кинопопуляризации, особенно когда речь идет о темах науковедения, можно легко потерять меру в соотношении объективного и субъективного в кинофильме.

Объективное и субъективное в фильме

Аристотель говорил, что наука начинается с удивления. Каждый ученый, столкнувшись с еще неизвестным явлением, открыв новую закономерность в развитии объективного мира, наверно, удивляется безмерно. Но как передать это удивление непосвященному? Ведь если пересказать сложные научные понятия и формулы простыми словами, легко оказаться за гранью, где начинается вульгаризация науки. И перо ученого-популяризатора обычно замирает над листом бумаги задолго до того, как его труд станет действительно общедоступным. А популяризация — это прежде всего народность. Видимо, для того чтобы стать подлинным популяризатором и создавать произведения для сотен тысяч и миллионов читателей, мало научиться подстрочному переводу со специального языка науки на язык общепонятный. Надо уметь не только удивиться новому открытию — ведь это могут и ученые,— но и уметь передать свое удивление другим, а вот это дано уже не многим.

Впрочем, все это о литературе. В кино дело обстоит еще сложнее. Даже ученые, овладевшие счастливым даром литераторов-популяризаторов, все же не написали сценариев для научного кино, хотя попытки такие были. Ученые занимались наукой, и им некогда было овладевать спецификой кинематографа. И хотя в последнее время среди писателей и журналистов стало модным сердито отмахиваться от этой так называемой специфики, она ведь все равно существует, ничего не поделаешь. Во всяком случае, призыв ученых в киносценаристы ничего не дал и, по нашему мнению, звучит еще более странно, чем, скажем, призыв поэтов в прозу и наоборот. В этом случае полезно, видимо, прислушаться к мнению самих ученых. «Ученый в современных условиях,— пишет академик П. А. Ребиндер,— уже не может да и не обязан быть популяризатором. Он по горло занят своим прямым делом, и хорошо, если успевает следить за успехами своих ближних и далеких коллег... Сегодня популяризатор науки, где бы он ни трудился — в литературе, журналистике или в кино,— фигура уважаемая, необходимая, представитель новой, но уже самостоятельной профессии».

Каждый занимается своим делом! Увлечь зрителя, сделать так, чтобы он по доброй воле, а не по обязанности полез за вами в турбину, в шахту, в дебри инженерных расчетов,— вот первое и главное, что, по мнению писателя М. Ильина, должен уметь автор познавательной книги и тем более научно-популярного фильма. Речь, следовательно, идет об особом и с к у с с т в е, требующем не только умения, но и таланта.

Поэтому работа кинопопуляризатора в современных условиях — это прежде всего профессия или, если хотите, призвание, но уж никак не совместительство.

Популяризатор не пересказчик, не переводчик с языка науки на язык общедоступный, он не копирует, а следует за фактами науки. Но как добиться увлекательности изложения, активного восприятия каждым зрителем фильма, рассчитанного на массовую аудиторию? Ведь не может быть произведения, способного сразу ответить бесконечно различным запросам каждого. И тем не менее фильм должен вызывать всеобщий интерес, всеобщее напряженное внимание, заставив забыть о тех сугубо личных переживаниях, с которыми пришел на просмотр тот или иной зритель. Подобные требования можно было бы счесть неосуществимыми, если бы не многие десятки фильмов, авторы которых добиваются именно такого эффекта.

Речь, следовательно, идет об активном вторжении популяризатора в научный материал, об авторском отношении (эмоциональном, философском) к предмету популяризации, то есть, в конечном счете, о субъективном моменте, который в отличие от науки может присутствовать в труде популяризатора, сказываясь не только на форме, но и на содержании произведения.

В научно-популярном фильме «Мир открывается в капиллярах» (Ленинград, 1965) рассказано о том, как ленинградским ученым Б. Перьфильеву и Д. Габе удалось настолько приблизить искусственные условия обитания мельчайших почвенных организмов к естественным, что стало возможным наблюдать и фотографировать их натуральные взаимоотношения. Достигнуть этого удалось путем создания специальных тончайших стеклянных капилляров, в которые и помещаются колонии почвенных микроорганизмов. Фильм рассказывает о том, как были созданы эти капилляры и как ученые ими пользуются. Предметом фильма являются, следовательно, обстановка и технология научного исследования в определенной области микробиологии. Можно было бы сделать фильм и по-другому. Рассказать зрителям не столько о технике исследования, сколько о том, что ученые увидели благодаря применению новой техники. Перед зрителем открылся бы тогда целый новый пласт жизни, новый слой сообщества невидимых, в итоге деятельности и борьбы которых и создается плодородие нашей земли. Предмет фильма переместился бы в область общей биологии, приобрел бы философское мировоззренческое звучание. Можно, конечно, спорить, что лучше. Но ведь фильм «Мир открывается в капиллярах» сделан отлично, научно правдив и смотрится с захватывающим интересом. Поэтому и судить его следует только в пределах сценарного замысла, в котором отразилось авторское, субъективное отношение к материалу.

А вот авторы интересного фильма «Битва в Миорах» (Москва, 1963), рассказывая о создании новой эффективной вакцины против бешенства, решили еще усилить значение открытия и для этого, по существу, дискредитировали вакцину Пастера, спасшую, как известно, миллионы людей от мучительной смерти. Подобные «вольности» в освещении научных фактов искажают научную правду и являются уже проявлением авторского произвола.

Неправильное понимание диалектики соотношения объективного содержания, диктуемого наукой, и формы, создавае-

мой автором популярного произведения, излишнее увлечение поисками оригинальной формы ради самой формы приводят к тому, что авторы ряда фильмов считают содержание делом второстепенным и, теряя чувство меры, вместе с водой выплескивают и ребенка. А ведь равнодушное отношение к научному содержанию, которое авторами некоторых научно-популярных фильмов рассматривается лишь как повод для новаций в области формы, приводит, по существу, к противопоставлению эстетической «функции» искусства, его познавательной и общественно-преобразующей роли.

Если в художественной литературе и искусстве мы обычно встречаемся не только с проявлением авторского отношения к предмету познания, но и с авторским толкованием познаваемого явления, то в искусстве кинопопуляризации право авторской личности на самовыражение не может не быть ограничено.

Чтобы избежать возможных недоразумений, следует оговориться, что мы вовсе не считаем единство познания и оценки явлений спецификой лишь художественного познания мира. В общественных науках также имеет место органическое слияние категорий познания и оценки, которым вслед за ученым, естественно, будет следовать и автор популярного фильма. Мы имеем в виду лишь роль самого популяризатора и место личностного, авторского в популярном произведении.

Популяризатор не только не обязан, но и не всегда вправе давать свое субъективное толкование тому или иному открытию в науке. Найти не себя в научном открытии, а понять значение этого открытия, его место в общей картине мира, его значение для человечества — вот самая трудная задача популяризатора, решая которую он проявляет и свое авторское отношение к предмету популяризации.

Многих смущает само название — «научно-популярные фильмы»; оно кажется устаревшим, недостаточно отражающим мировоззренческую, пропагандистскую функцию современной популяризаторской деятельности. Но ведь суть-то проблемы не в названии. Можно легко принять другое — лучшее, если оно будет предложено. Специфика произведений, «научных по содержанию и художественных по форме», от этого не изменится. А ведь развитие именно общеэкранного научного фильма, хотим мы того или нет, остается главной задачей научно-популярного кинематографа. Задачу идейно-политического, нравственного и эстетического воспитания решают и другие отрасли нашей кинематографии. Задачу популяризации научных и технических знаний средствами киноискусства решать некому, кроме кинематографистов-популяризаторов. И пусть это никого не огорчает. Вспомним писателя-популяризатора О. Писаржевского: «Эта обязанность не только не унижает художника, а, напротив, становится для него источником творческих радостей».

Вдохновенное слово пропагандистов научных знаний, обращенное с экрана к рабочим, колхозникам, интеллигенции, молодежи, раздвигает умственные горизонты миллионов трудящихся, помогает им осмыслить новые научные достижения, увидеть перспективы, которые открываются перед народным хозяйством, воспитать в себе качества настоящих борцов за технический прогресс, увереннее идти по пути созидания нового и прогрессивного.

Телевидение

Рассказ об операции „Трест“

Ан. Вартанов

Фильм «Операция «Трест»* посвящен работе советских чекистов. Это обстоятельство не упрощает задач его авторов, как может показаться на первый взгляд (ну как же: картина «про шпионов», что может быть эффектнее!). Сегодня расплодилось такое количество фильмов «про шпионов», что весьма несложно впасть в следование дурным штампам, которых немало. «Операция «Трест» избегает этих штампов уже на стадии замысла. Авторы фильма заинтересовались такой стороной деятельности наших чекистов, которая менее всего характеризовалась эффектными погонями, драками, кровавыми перестрелками. Темой своего кинорассказа они взяли операцию, в которой основное место занимали далеко рассчитанный план, точность анализа обстановки и характеров, психологическая тонкость исполнения. Названные качества более всего сопутствовали исполнению операции, во время которой одна из подпольных антисоветских организаций, действовавшая в начале 20-х годов, была взята чекистами под свой контроль и использована для нейтрализации подрывной работы белогвардейской эмиграции.

Операция, проведенная в 20-е годы, долгое время оставалась неизвестной широкой публике. Несколько газетных статей и книга Льва Никулина «Мертвая зыбь», опубликованные не так давно, стали первым приближением к материалу, отдаленному от нас десятилетиями.

Фильм, сделанный по материалам одной из блестящих страниц истории нашей борьбы с иностранной разведкой,

---

* Сценарий А. Юровского. Постановка С. Колосова. Оператор В. Железняков. Художник М. Карташев. Композитор Ю. Левин. «Мосфильм», 1968.

был, что называется, «обречен на успех». И в самом деле: четыре вечера, занятые передачами «Операции «Трест», были, очевидно, рекордными по количеству зрителей, пребывавших перед телевизионными экранами. Не прошло и месяца, как Центральное телевидение вынуждено было повторно показать фильм: этого требовал широкий его успех у всех категорий зрителей.

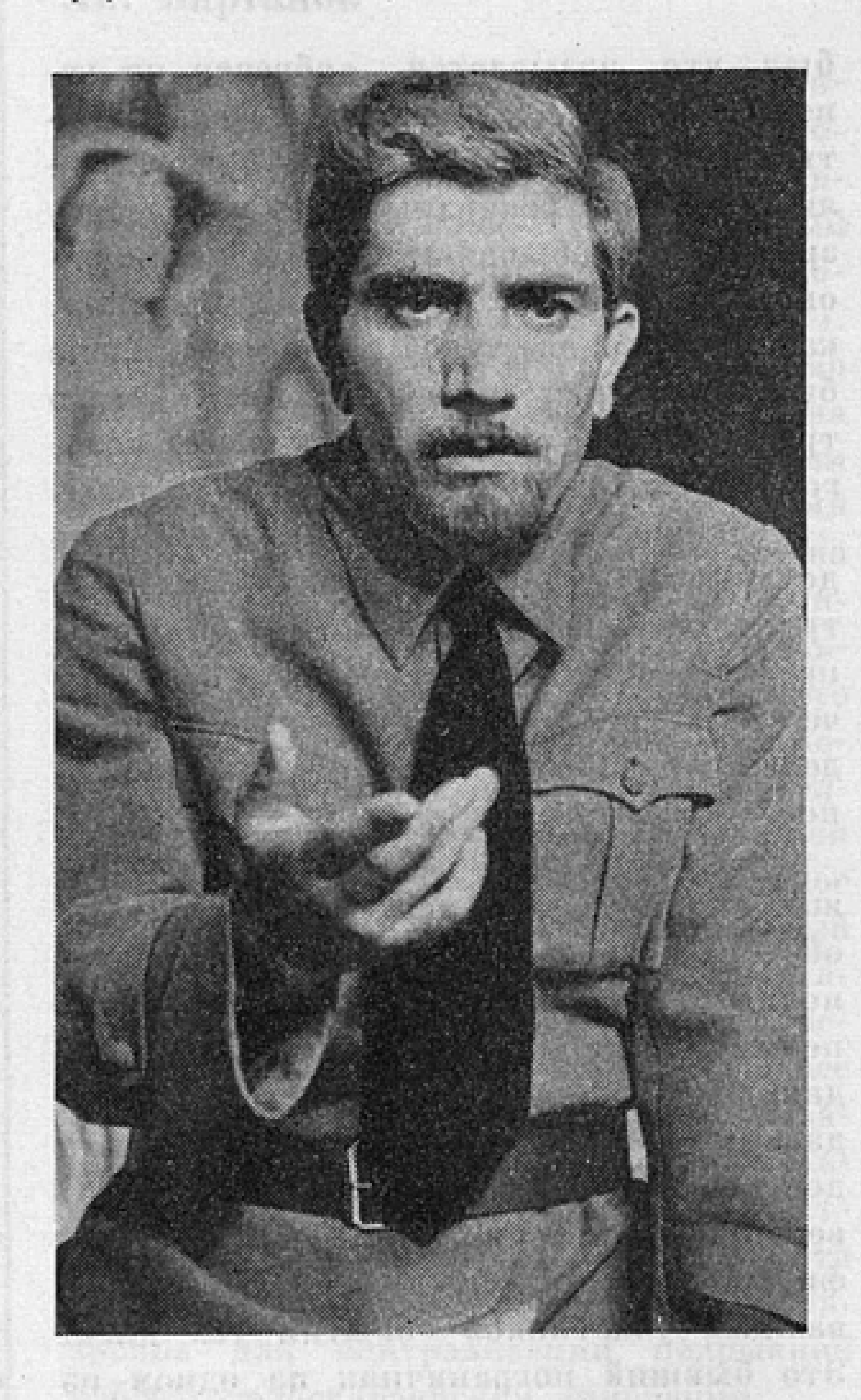
Большая мера успеха, выпавшего на долю фильма, диктует столь же большую требовательность в его оценке. В оценке профессионально-эстетических его качеств и того, что, собственно говоря, делает этот фильм явлением телевизионного искусства.

Серьезным достоинством картины служит ее поисковый характер. Некоторые обстоятельства операции в фильме более полно, чем в книге, раскрыты именно потому, что по мере опубликования данных появляются живые свидетели давних событий. В фильме есть один документально снятый эпизод, который, вероятно, стоит многих игровых. Авторы фильма знакомят нас с одним из немаловажных участников событий тех дней. Это бывший пограничник на одном из участков советской границы. Он по заданию нашей контрразведки работал на «Трест», проводя через границу людей, прибывающих в СССР. По мнению руководителей «Треста», это был глупый и жадный до денег человек: они платили ему за перевод через кордон поразово, за перевод особо важных персон, вроде Сиднея Рейли, устанавливалась двойная такса. В поимке последнего, кстати сказать, этот пограничник сыграл очень важную роль. И вот он, герой событий той поры, сидит сегодня перед камерой и умно рассказывает зрителям о том, как он играл свою «роль».

Другим современником событий, рассказанных в этом фильме, является профессор Л. Ф. Макарьев. Он лично знал некоторых руководителей операции, учился на одном курсе института, на металлургическом отделении, с Артузовым, чекистом, возглавившим всю работу по «Тресту». Л. Ф. Макарьев в фильме режиссера С. Колосова исполняет роль комментатора. Впрочем, «исполняет роль» или является комментатором?

Мысль сделать фильм с комментатором, ведущим повествование, была у авторов «Операции «Трест» бесспорно верной. Благодаря этому фильм приобрел истинную телевизионность, стал предельно насыщенным подлинным историческим материалом, появилась возможность подчеркнуть в картине одни обстоятельства и опустить другие, менее важные. Но введение комментатора требовало от авторов фильма четкого ответа на вопрос: в каком отношении к материалу и в каком отношении к зрителям будет поставлен комментатор. Л. Ф. Макарьев остался в фильме фигурой все-таки служебной. Он не сумел взять на себя, по существу, авторские обязанности, не стал человеком, который раскрывает разные стороны и обстоятельства дела в зависимости от мысли, которую он хочет нам, зрителям, доказать. И в связи с этим для зрителей комментатор оказывается чаще всего лишь иллюстратором, который повторяет то, что мы только что видели с экрана, или предваряет увиденное. Одним словом, комментатор оказывается ненужным зрителю в большинстве случаев, за исключением тех эпизодов, где он действительно комментирует (знакомя нас, например, с пограничником), где иное включение материала в ткань фильма

Артузов — А. Джигарханян



потребовало бы специальных сюжетных ходов, обоснований и т. д.

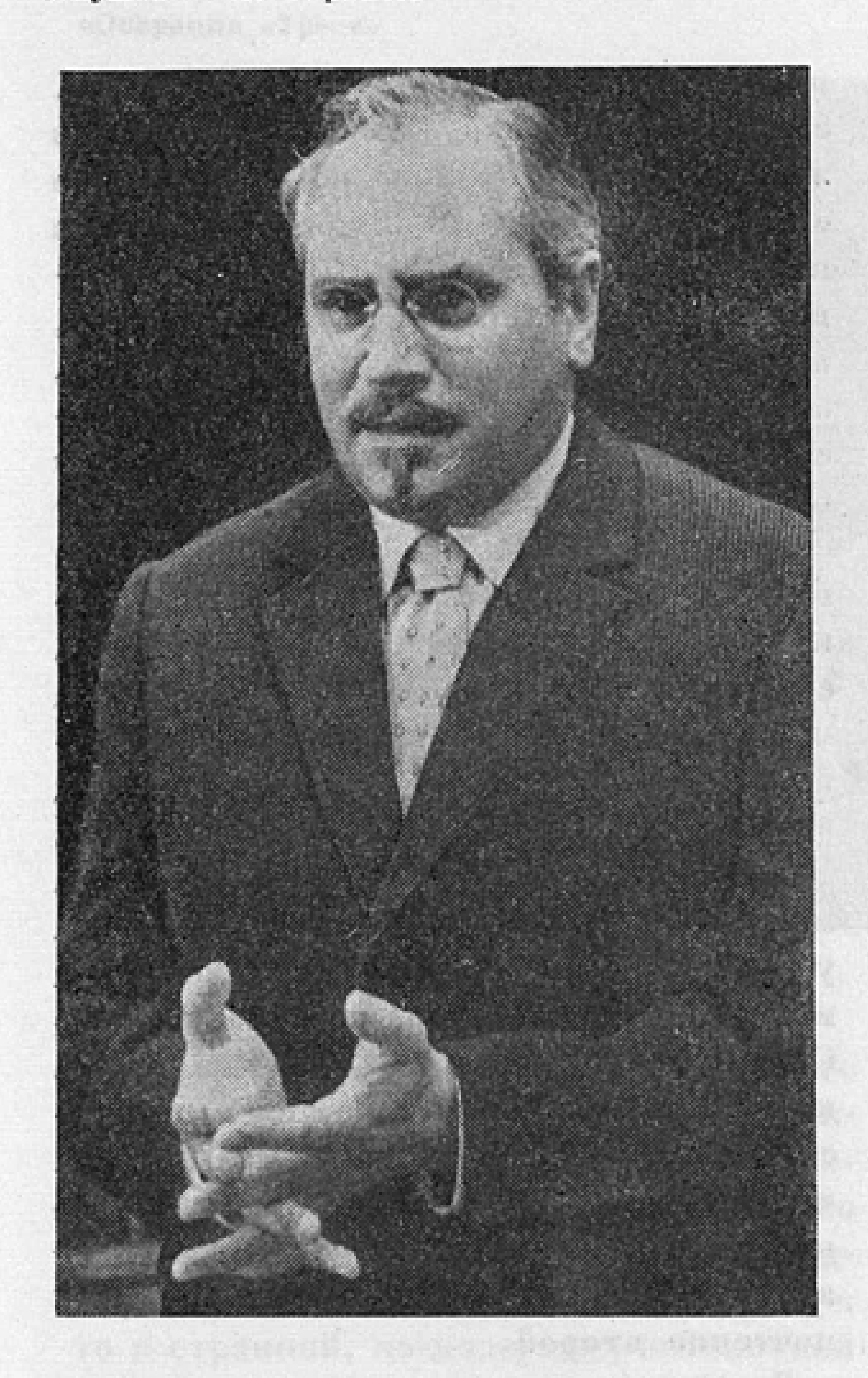
Введение комментатора-современника в художественную ткань фильма, рассказывающего о прошлом, требовало соблюдения еще одной тонкости: эти два пласта повествования должны непременно гармонировать друг с другом. В фильме же комментатор своим появлением нарушал художественную цельность рассказа. Только мы, зрители, погружались в атмосферу действия, начинали следить за сложными сплетениями людских психологий, намерений, поступков, начинали, так сказать, верить в подлинность людей, которых видим на экране, как вдруг образный мир рушился и появлялся мир реальный, нарушая целостность зрительского восприятия.

Однако этот просчет авторов фильма с лихвой окупается успехом в создании характеров действующих лиц на экране. Самым интересным в «Операции «Трест» оказались люди: Артузов, Якушев, Радкевич, Котельников, Стауниц, Захарченко, Кутепов. Вне зависимости от того, на какой стороне борются эти люди, они даны в фильме прежде всего как реальные характеры, как сильные противники. Слава богу, авторы «Операции «Трест», в отличие от авторов многих других картин «про шпионов», не польстились на карикатуру.

С первых же сцен фильма, в которых мы знакомимся с главными действующими лицами — Артузовым и Якушевым,— нас увлекает возникшая между ними дуэль.

Скромный «спец», работник Наркомпути, столь искренен и обаятелен в своих показаниях, что на какое-то мгновение нам кажется: опытный чекист Артузов ошибся—к нему на Лубянку, сняв с поезда в Иркутске, куда Якушев направлялся в командировку, привезли совершенно невинного человека. По мере того как проходят беседы Артузова с Якушевым (их можно назвать еще дискуссиями о судьбах русского монархизма — чем угодно, но только не допросами в обычном понимании этого слова), для нас открывается сложная душа Якушева, человека, искренне любящего свой народ и воспринимающего идею монархии как символ высшего блага народного. Актер Игорь Горбачев в роли Якушева— истинная находка фильма. Мы видим,

Якушев — И. Горбачев



как по мере развития бесед в одном из кабинетов ВЧК плотный, лысеющий, респектабельный господин в пенсне, за стеклами которого поблескивают глубоко посаженные, очень живые глаза, переживает серьезную внутреннюю драму. Деятельность подпольного монархиста, которой он отдавал себя до конца, в спорах о России с чекистом Артузовым вдруг сразу померкла, потеряла для самого Якушева былую привлекательность. Эволюцию характера — самое трудное, что было в образе Якушева, — актер передал превосходно. Уже много позже, согласившись помогать чекистам, он нигде не потерял присущей ему внутренней честности: Якушев сотрудничает в «Тресте» потому, что является убежденным противником диверсий и террора, искренне желает оградить народ своей родины от методов, которыми идут к достижению поставленных целей эмигрантские вожаки. Для меня Якушев (каким он показан в фильме) так и остался русским националистом, патриотом, обретшим большее понимание сути происходящего: правоверным чекистом он не стал, да и не хотел им быть. Поэтому, признаться, сцена из четвертой серии, где Якушев хоронит чекиста Зубова и даже пускает слезу, мне показалась излишней — она определенно выходит за параметры характера.

Артузов, в отличие от Якушева, — фигура, не испытывающая перемен. Если что и появляется в нем нового, то это гугенотская бородка, подчеркивающая еще больше скульптурные черты его лица. Если основой характера Якушева является чувство, то у Артузова главное — мысль. Он постоянно находится в состоянии размышления. Даже действия его кажутся продолжением тех мыслей, отблески которых постоянно преображают его живое, вечно меняющееся лицо. Армен Джигарханян, актер, превосходно показавший себя в последнее время в киноролях, требующих острого интеллекта, великолепно передает импульсивность и напряженность мысли Артузова. Иногда одна мысль у него обгоняет, захлестывает другую — и тогда мы становимся свидетелями неожиданных резких переходов от темы к теме, от состояния к состоянию. Парадоксальность, острота мышления соседствуют у него со способностью слушать, понимать. Контакт между Артузовым —

Джигарханяном и Якушевым — Горбачевым возникает сразу — и не по служебной необходимости: просто встретились два человека, способные глубоко мыслить и столь же глубоко воспринимать чужую мысль. Замысел Артузова относительно использования Якушева в МОЦР (Монархическая организация центральной России), к которой тот принадлежал, был не столько общей идеей, сколько результатом контакта с конкретным человеком.

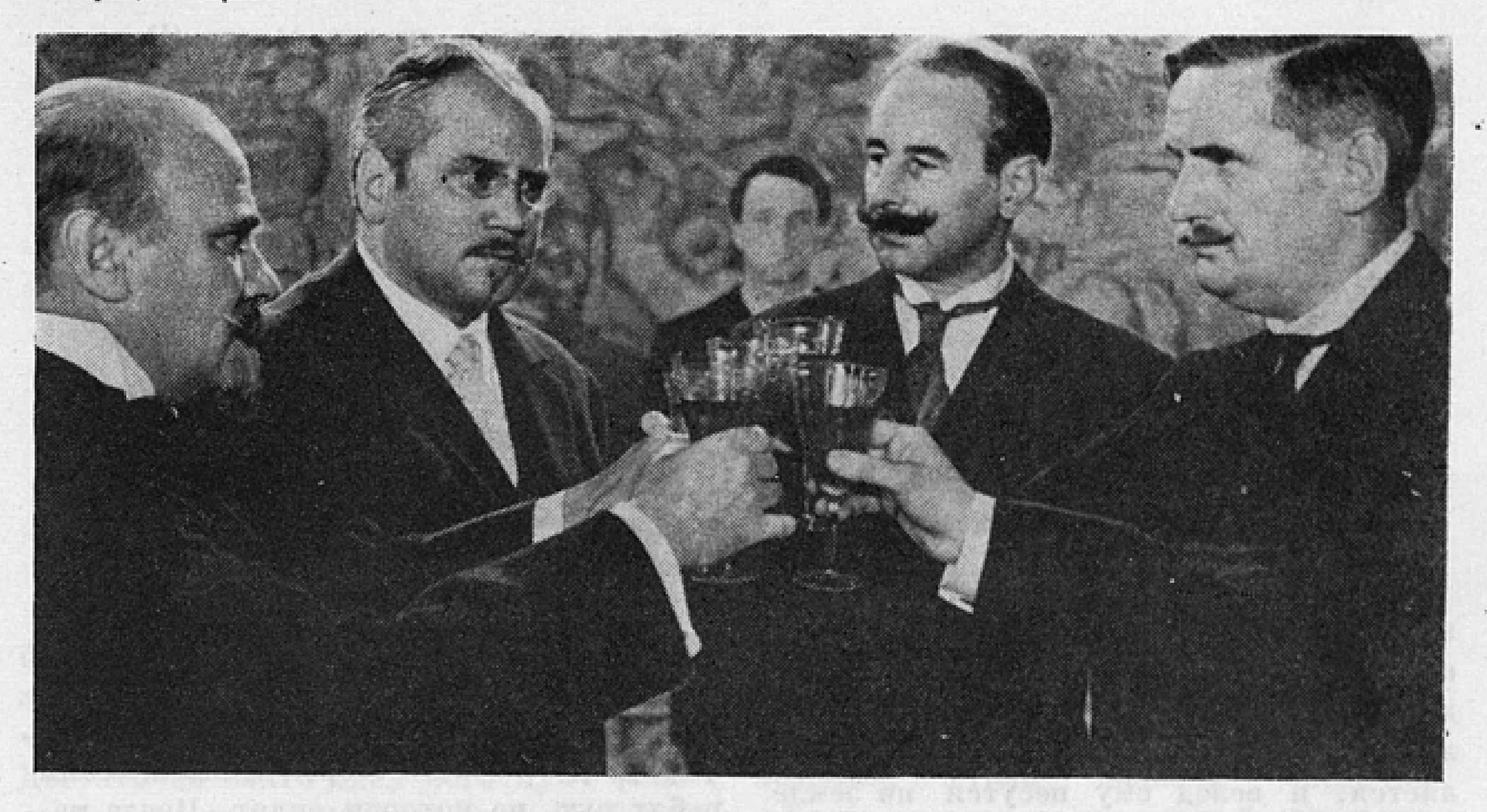
Дуэт Артузов — Якушев по психологической содержательности и актерскому блеску способен быть содержанием целого фильма. Сцены, в которых они участвуют оба, относятся, без всякого сомнения, к числу лучших. В других эпизодах оба они как бы реализуют то, что найдено, накоплено в контакте друг с другом; авторы и актеры показывают, в чем состояло влияние Артузова на Якушева.

Заданная в первой серии, в беседах Артузова с Якушевым, мера глубины раскрытия людских характеров становится затем в течение всего фильма критерием оценки персонажей. Должен сказать, что масштаб, данный И. Горбачевым и А. Джигарханяном, оказывается по плечу не многим. Этого достиг Д. Банионис в нелегкой роли Стауница. Стауниц — человек, которого обстоятельства бурной жизни заносили в разные стороны и политические лагери. Он вынес из них лишь один, весьма, впрочем, радикальный вывод. Состоит он в том, что деньги дороже любых политических иллюзий. Радкевич в исполнении А. Адоскина относится к тому типу людей, которые, в отличие от стауницей, не способны еженедельно менять привязанности и хозяев: после серии фатальных неудач им овладевает уныние, и так, в состоянии перманентной хандры, он пребывает, едва замечая окружающих. Любимая женщина ушла от него к Стауницу, он смирился с этим, понимая, что Марии нужен человек энергичный, неунывающий. Мария Захарченко (Л. Касаткина), оголтелая в своей ненависти к Советам, столь же безудержна и в остальных чувствах. Отдавшись до конца любви к Стауницу, она не замечает, что вскоре стала для того лишь коммерчески выгодным партнером, не больше. Их финальная сцена, решенная, пожалуй, с чрезмерной экзальтацией, напомнила мелодраму: Захарченко, услышав циничные слова покидающего ее Стауница, вдруг кинулась ему вслед с рыданиями. Зная жестокость и фанатизм Захарченко, можно было ожидать, что сцена эта устроена ею специально: разжалобив на мгновение, она хочет рассчитаться со Стауницем. Однако и здесь, и позже, когда она картинно стреляется в присутствии Артузова, мы видим, что из двух черт Захарченко — жестокости и склонности к мелодраматической истерии — авторы и актриса отдают явное предпочтение второй.

Дело тут, вероятно, даже не в том, что́ именно раскрывается в человеке в определенные минуты его жизни. Возможно, в такой натуре, как Захарченко, в финале проявились истерия и позерство фанатички. Я бы хотел отметить другое: «перебор», идущий от режиссера и актрисы. Истеричка все-таки является одновременно опытной в конспирации и диверсиях подпольщицей. Фанатичка обладает твердой рукой и метким глазом. Такой человек, очевидно, в жизни бывает менее «живописен», чем это получилось у Л. Касаткиной.

Страсть к эффектам в фильме нет-нет да дает о себе знать. То она проявляется

«Операция «Трест»



в смаковании деталей белогвардейского ритуала во время берлинских и парижских встреч Якушева с главарями эмиграции; то в провинциальном шике во встрече представителей «Треста» с Сиднеем Рейли в Финляндии, на границе; то в странной, по-модерному непонятной (сон или явь?!) сцене встречи Якушева с генералом Кутеповым; то в любовном показе пошлого ресторана «Русский уголок». Есть в фильме несколько сцен, в которых любимые авторами эффекты способны всерьез исказить содержание произведения. Это прежде всего две сцены, относящиеся к тому периоду действия, когда Якушев, отпущенный Артузовым с обещанием не вести более антисоветской работы, еще не созрел для того задания, которое составило основу всех последующих событий. Авторы решили показать наяву, как «созревал» Якушев, как перестраивалось его мировоззрение. Сделали они это прямолинейно, заставив своего героя присутствовать при сцене снятия креста с церкви и превращения ее в клуб. Вокруг ликует в атеистическом восторге молодежь, белым саваном покрывают землю разбросанные в великом множестве агитлистовки — и среди этого великолепия, молчаливый и сосредоточенно-торжественный, бродит Якушев. Он переживает, он взвешивает, он меняет мировоззрение! Мне показалось, что в этой сцене актер, выполняя столь несвойственное воплощаемому им образу задание режиссера, старается всячески, чтобы зрители не заметили его. Несмотря на то, что Якушев демонстративно поставлен на передний план, он теряется, растворяясь среди пестроты движения и красок.

Другая подобная сцена следует вскоре за описанной: старик князь Святополк-Мирский (В. Кольцов), находясь в гостях у генерала Потапова в Царицыно, отказывается от возможности уехать

Якушев — И. Горбачев, Захарченко — Л. Касаткина

в Ниццу, предпочтя вернуться в родовое имение в Зарайск и там коротать свои дни. Вертлявый, производящий впечатление эстрадного персонажа, старик удаляется, и вслед ему несутся по земле белые, как его борода, листовки. Князь, видите ли, тоже меняет мировоззрение. В отличие от своих родственников и единоверцев, сбежавших за кордон, он решает остаться на Родине. Много позже, когда авторам понадобится передать образно смерть князя, они уже вполне в духе мистиков-символистов используют некую смесь провинциального сюрреализма с религиозными чудесами.

И еще одна сцена, которая, мне кажется, во многом вредит фильму. Потому особенно, что с нее он начинается. Титры картины заменены своего рода «парадом-алле», где Л. Ф. Макарьев представляет персонажей будущей картины. Происходит это таким образом: в современном зале ожидания Ярославского вокзала вперемешку расположились люди, представляющие собой московскую публику 1921 года, и современная, образца 1968 года молодежь. Косынки и буденовки соседствуют с миниюбками и «бабеттами». В эту какофонию лиц и нарядов на эскалаторе (!) спускаются сверху один за другим действующие лица фильма: и те, которые к началу повествования находятся в Москве 1921 года, и те, которые (вроде М. Захарченко) пребывают еще в Париже и появятся в фильме где-то в третьей серии, то есть в 1923—1925 годах. Макарьев представляет их вполне в духе того, как модный конферансье представляет публике «идолов» эстрады.

Смесь времен и разных персонажей с самого начала фильма задает неверный тон во взаимоотношении комментатора и материала, автора и персонажей. Во вред последующему повествованию служит эта чересполосица: найдя, казалось бы, прекрасную, истинно телевизионную форму рассказа, авторы фильма сами рубят сук, на котором сидят. После такого пролога зритель начинает испытывать немалую долю недоверия к комментатору, который выступал в совместном шоу со всеми актерами. Телевизионная

Стауниц — Д. Баниопис, Якушев — И. Горбачев

«Операция «Трест»

форма, найденная в этом фильме, оказалась вещью тонкой, требующей чрезвычайной строгости в обращении с нею. Достаточно взять одну неточную, фальшивую ноту, и вся мелодия, будь она в остальном прекрасно сочинена и безупречно исполнена, оказывается неубедительной.

К сожалению, в интересном по материалу, по актерским работам, по точному решению некоторых пластов фильме есть все же определенная монотонность действия, идущая от неоправданного внимания к малозначительным деталям, от привлечения ряда смежных, не относящихся непосредственно к «Тресту» обстоятельств.

Посмотрев четыре серии «Операции «Трест» по телевидению, я еще раз смотрел их все подряд в кинозале. Ощущение растянутости, которое было смутным, когда одну серию от другой отделяли день-два пауз между телевизионными передачами, стало совершенно явственным при повторном просмотре. Талевизионная многосерийность способна обернуться кинематографической растянутостью: подробность, присущая всякому телевизионному жанру, когда он является своего рода первооткрытием материала, наблюдением, исследованием, исчезает, как только количество серий ставится в зависимость от распространения материала вширь, а не вглубь.

В фильме мы повидали много городов и стран, князей великих и просто князей, генералов и адмиралов царской армии, монархистов и конституционалистов, аристократов и обыкновенных динамитчиков. Однако во всей этой людской сумятице самыми важными и нужными произведению, ставшими настоящим открытием оказались два человека, разговаривающие в странном по своей планировке остроугольном кабинете ВЧК. Их разговоры, своеобразная дуэль взглядов, философий, жизненных позиций, стали началом операции «Трест», которую выиграли большевики не потому, что были более ловкими, быстрыми, хитрыми, лучше стреляли и бросали бомбы,— нет, потому, что они могли побеждать в споре принципов, в столкновении идеологий.

Зрителя нужно знать!

Социолог на пороге кинозала

В течение пяти дней в Союзе кинематографистов СССР проходила сессия общественного совета по изучению зрителя. Обсуждали проблемы социологии кино. В работе участвовали социологи и кинематографисты. Из Москвы — сотрудники лаборатории социологических исследований НИКФИ, лаборатории «Кино и зритель» ВГИКа, Института философии Академии наук СССР, МГУ, работники Комитета по кинематографии, кинопроката, члены киноклубов. Из Ленинграда — представитель комиссии по комплексному изучению художественного творчества АН СССР. Из Свердловска — социологи Уральского филиала АН СССР. Из Киева — специалисты вычислительного центра Госплана УССР. Из Кишинева — руководитель кинопроката республики...

Пользуясь употребительным социологическим термином, можно сказать, что совещание было репрезентативным и потому позволяющим судить о нынешнем состоянии молодой науки. Это первая встреча подобного рода. Встреча, объединившая тех, кто изучает киноаудиторию средствами и методами социологии, и тех, кто ждет от социологических исследований практических результатов.

Надо отметить сразу: итоги и результаты, которые можно было бы использовать сегодня в практических целях, пока невелики. Интерес к социологии кинематографа возродился недавно, сделаны только первые шаги, планомерная и систематическая работа еще не развернулась. Поэтому на сессии среди докладов и сообщений преобладали реферативные обзоры. А едва очередной докладчик касался ближайших задач — на первый план выступали вопросы методологии предстоящих или заложенных конкретных социологических исследований. Так оно и должно быть на начальном этапе.

Заходила, правда, речь и о некоторых проведенных работах. О скромных итогах и о больших надеждах, с ними связанных. Накапливаются знания о потребностях и вкусах современного зрителя, и отмеченные социологией факты уже сегодня могут корректировать взаимоотношения в системе «кино и зритель». А в недалеком будущем... Энтузиазм докладчиков был закономерным и не порывал с деловитостью. Но оправданной, к сожалению, была и скептическая интонация, прозвучавшая в некоторых критических выступлениях.

●

Сначала о скептиках. Чтобы их понять, надо ненадолго оставить зал заседаний и отправиться к зрителям. Хотя бы в столичный кинотеатр «Ударник», где за два месяца до описываемого совещания состоялась зрительская конференция с обсуждением фильмов прошедшего года.

Обсуждение проводилось с помощью анкет. И анкета была... как анкета. Сначала просьба к зрителям — указать свой пол, возраст и образование (в социологии это называется «социально-демографическими признаками» и дает возможность охарактеризовать в целом обследуемую группу и вынести суждение о каждой части киноаудитории — скажем, об увлечениях юных зрителей или об общих пристрастиях лиц с незаконченным высшим образованием). Затем шли стандартные вопросы, вроде следующих: какой фильм зритель считает лучшим, какой — худшим? Кто лучший режиссер? А лучший оператор? Лучший актер? И тому подобное.

Однако было в той анкете и нечто необыкновенное. В ней доводились до абсурда недостатки, подчас сопровождающие метод анкетирования. Клуб друзей кино и Совет содействия кинотеатра «Ударник» создали вопросник в стихах. Об этом не стоило бы и упоминать, ибо стихи из рук вон плохи, но версификаторские проделки составителей оттенили их прозаическую безграмотность в области социологии и психологии. Вот о чем нельзя не сказать. Вот что вызывает скептическое отношение к подобным опросам.

Поэзия, как известно, «езда в незнаемое». Социология тоже. Но их сочетание в незнаемое не ведет, в чем нетрудно убедиться на примере вопроса № 6:

Актрис немало видел ты.
Они прекрасны, как цветы.
Они несли тебе с экрана
Веселый смех и сердца раны.
О зритель, дай скорей ответ,
Кому из них вручить букет?

Возрождая давний кисейный стиль «флирта цветов», авторы анкеты устанавливают далеко не однозначные отношения с кинозрителями различного пола, возраста и образования. Грубейшая ошибка! Формулировка вопроса собьет с толку одних, у других вызовет незапрограммированные анкетой эмоции и разнообразные реакции. Отразится ли это на ответах? Безусловно. Но в скрытой форме: составители ничего знать не будут. В ответах появятся имена актрис. Однако останется неизвестным, за что «вручены букеты». То ли спровоцированный поэтическим наскоком зритель назвал «прекрасных, как цветы», к чьим внешним данным он не безразличен. То ли оценил актерское мастерство.

Но главное: ответ может быть случайным, не отражающим действительного отношения, потому что вопросник не настраивает зрителя на серьезный лад, напротив — со зрителем явно кокетничают. Шаловливое рифмоплетство искалечило анкету. Парадокс: к тому же результату привели бы хорошие стихи, пронизанные, как говорится, подлинным и глубоким чувст-

вом, окажись они на месте анкетных вопросов. Не в качестве стихов суть. Всякое идущее от составителя половодье чувств неуместно в опросном листе.

Вопрос анкеты должен быть простым, тон его — нейтральным. В противном случае ответы лишены адекватности, надежности, устойчивости, то есть заведомо недостоверны. Таково элементарное требование, предъявляемое к социологической анкете, его надо знать. В анкете, составленной психологом и применяемой не для массового опроса, а для работы с индивидуумом, вопросы могут быть эмоционально окрашены: если исследователю важно получить такой ответ, в котором прослеживается отношение испытуемого к интонации вопроса. Это уже отнюдь не элементарное требование, но оно объясняет существо ошибки, допущенной друзьями кино из «Ударника».

Понятно, что самодеятельность товарищей из киноклуба продиктована добрыми намерениями. Они выражены в прямом обращении к зрителю:

Анкету эту заполняя,
На все вопросы дай ответ.
И скажет нам жюри, считая,
Что зритель любит и что нет.

Но самодеятельность в социологии беспомощна. Избранные средства не приведут к цели. «Что зритель любит и что нет», никакому жюри установить не удастся. И не так оно просто. Даже безукоризненно составленная и отработанная анкета не дает права делать категорические выводы, требует применения других методов, должна быть подвергнута перекрестному анализу.

В ущерб науке получили распространение подобные примитивные опросы-«референдумы», будто бы определяющие мнения зрителей. В печати появляются сводки и таблицы фильмов, расположенных по степени их признания зрителем. Дескать, такая-то картина заняла первое место, потому что многие зрители щедро выставили ей «пятерки» по пятибалльной шкале, а такая-то не вошла даже в первую десятку, так как зрители ее забаллотировали.

Зритель выносит фильму приговор — это верно. Но в арифметически сложенных оценках не определяется действительная ценность произведения искусства. Нет в них приговора — ни «всенародного признания», ни «общественного порицания». В разбросе мнений, зарегистрированных путем опроса, можно — да и то не сразу, не по первому впечатлению, а в результате тонкого и большого исследования — увидеть проявляющиеся в зрительских оценках особенности самих зрителей, относящихся к различным группам. Для этого понадобится выяснить, в каких реальных условиях возникла оценка, насколько она устойчива, какой зрительский опыт за ней стоит, каковы ее критерии... и многое другое. Надо отрешиться от легкомысленных квазисоциологических забав, выставляющих в ложном свете создателей фильма и зрителей. Это вовсе не значит, что зрительской оценкой можно пренебречь. В серьезных исследованиях учитывается мнение киноаудитории, оценкам отводится достойное место частного показателя, который рассматривается в тесной связи с другими и при этом условии позволяет судить об интересах зрителей и об их отношении к фильму.

Поспешные обобщения никому не нужны. Между прочим, и вопросы в анкетах не всякие нужны. Ненужные встречаются часто. Чтобы не быть голословным, приведу еще один пример из той же анкеты «Ударника»:

С экрана в зал глядят кумиры,
Борясь, тоскуя и любя.
Какой из жанров киномира
Всех больше дорог для тебя?

Поглядывающие в зал кумиры — это, конечно, рифмы ради. В анкетах, писанных честною прозою, спросили бы так: «Какой из кинематографических жанров вы предпочитаете?» А в социологической анкете, составленной специалистом, вопроса о жанре скорее всего не было бы. Потому что в изменчивых очертаниях жанровых границ путаются не только зрители, но и профессионалы. Потому что еще Вольтер сказал: «Все жанры хороши, кроме скучного». И потому еще, что социологам уже известно: как правило, зритель оценивает продукцию кинематографа безотносительно к жанровым особенностям.

Сошлюсь на авторитеты. На совещании в Союзе кинематографистов говорилось о вопросах, якобы долженствующих выявить отношение зрителя к жанрам киноискусства. Никчемность подобных вопросов критиковал профессор Л. Коган (сектор социологии Уральского филиала АН СССР).

Говорили также о вреде компрометирующих научный подход неквалифицированных опросов. О засилье анкет, которые из-за кажущейся простоты и легкости в обращении получили широкое распространение и теснят другие методы, дающие более надежные и более достоверные данные. На это указывал профессор Ю. Калистратов (консультант НИКФИ).

А профессор Б. Мейлах (председатель комиссии по комплексному изучению художественного творчества АН СССР) приводил примеры социологической и особенно психологической безграмотности, снижающей эффективность некоторых конкретных исследований. Правда, примеры были другие, не столь откровенные и вопиющие, не столь анекдотические, как в анкете «Ударника». Но в том-то и беда, что подобных примеров можно привести много.

Именно поэтому надо предостеречь тех, кто думает, что изучение кинозрителя начинается и завершается заданными в лоб вопросами. Именно поэтому понятен и конструктивен скептицизм ученых и кинематографистов, которые, критикуя поверхностные обследования, не спешат объявить истиной первые результаты, не рассчитывают на быстрый успех, готовятся к серьезной и многолетней научной работе, вооружаются всеми средствами методики и техники социологических исследований.

В одной газетной статье* было заявлено: «Социологи знают о зрителе все». Неправда. Сегодня социологи знают о зрителе очень мало.

Средствами конкретно-социологического анализа можно установить множество фактов. Можно выяснить, каков возраст зрителей, активно посещающих кинематограф, какова частота посещаемости для различных возрастов. Какие фильмы предпочитают мужчины, какие — женщины. Чем и в какой мере руководствуется зритель при выборе фильма для просмотра: рекламой, прессой, рекомендациями знакомых, именем режиссера или актера, названием фильма, месторасположением или удобством кинотеатра, возможностью купить билет и т. п. Как воспринимают одну и ту же картину подростки с неполным средним образованием, пенсионеры с законченным высшим образованием и все промежуточные группы, рассматриваемые по соответствующей комбинации признаков...

Это далеко не полный перечень, называющий объекты и составляющий предмет социологических исследований. Обнаруживаемых фактов поистине множество. И все-таки надо признать: кинозритель еще не изучен. Из добытых фактов не

* В. Горбунов. Человек в зале, «Литературная газета» от 22 мая 1968 года.

всегда складывается стройное целое, характеризующее облик кинозрителя с его склонностями и запросами. Типологии зрителя, раскрывающей особенности той или иной киноаудитории, еще нет.

Не изучены условия, формирующие избирательность зрительских интересов и вкусов. Лишь в общих чертах известно о социально-демографической обусловленности позиции кинозрителя. Не исследована относительная ценность различных сторон фильма в процессе его восприятия. Мало знает социология о различиях в воздействии киноискусства в зависимости от среды и иных факторов. Все это и многое-многое другое — задачи социологов кино.

Об этих задачах и шла речь на совещании.

Во вступительном слове профессор Н. Лебедев (ВГИК) напомнил собравшимся, что первые советские социологические исследования в области кинематографа начались и успешно развивались еще в 20-е годы. В ту пору Институт кинематографии был центром научной работы по изучению зрителя. И успех этой работы во многом зависел от того, что вместе с кинематографистами активно сотрудничали такие известные в будущем психологи, как Б. Теплов, Н. Жинкин, О. Никифорова.

Важное напоминание. Изучение восприятия и воздействия киноискусства немыслимо без психологического анализа. Содружество ученых, к которому призывал докладчик, необходимо для всестороннего изучения киноаудитории методами социологии, психологии и традиционного киноведения.

Надо сказать, что Н. Лебедев, участвовавший в социологических исследованиях далеких 20-х годов, ныне выступил инициатором создания лаборатории «Кино и зритель» ВГИКа (руководит лабораторией С. Иосифян). Возникшая на общественных началах лаборатория впоследствии получила небольшой штат сотрудников.

За короткий срок (четыре-пять лет) лаборатория проделала значительную работу. Проведены обследования различных групп кинозрителей в Москве, в Каратау, на Новотульском металлургическом комбинате. Сейчас лаборатория «Кино и зритель» имеет базу для научной работы — московский кинотеатр «Уран». Это дает возможность приступить к систематическому изучению относительно стабильной киноаудитории микрорайона.

В кинотеатре «Уран» социологи ВГИКа отрабатывали методику, регистрирующую отношение зрителей к просмотренному фильму. Это были пробы, поиски. В дни, когда шло совещание, сотрудники лаборатории готовились к масштабному исследованию. По выверенной методике (стандартизованное интервью) будут опрошены зрители 120 кинотеатров Москвы и — для сопоставления — нескольких кинотеатров Кишинева. Понадобится около 400 интервьюеров — их выделяет Управление кинофикации и кинопроката, инструктировать их будут социологи ВГИКа. Собранные данные должны быть точно и единообразно зафиксированы, обрабатывать их будут на электронно-вычислительных машинах. Затем последует анализ результатов — словом, работа предстоит кропотливая и большая.

Несколько сообщений сделали представители лаборатории социологических исследований кинематографа при НИКФИ (руководитель лаборатории И. Рачук). Этот коллектив сложился совсем недавно. Лаборатория разрабатывает проблемы методологии, методики и техники социологических исследований, использует опыт, накопленный у нас в стране и за рубежом.

Совместно с философским факультетом МГУ, Институтом философии АН СССР и АН Эстонской ССР сотрудники лаборатории НИКФИ проводят широкое комплексное исследование воздействия искусства среди населения Эстонии. Это исследование еще не завершено, результаты его обрабатываются, но о его масштабе и уровне участники совещания получили представление из краткого рассказа о предварительных результатах.

Практической направленностью выгодно отличаются исследования, проведенные сектором социологии Уральского филиала АН СССР. О работах сектора докладывал профессор Л. Коган. Массовые исследования уральских социологов охватывают различные социально - демографические группы кинозрителей Свердловской области. Тесная связь социологов с работниками областного кинопроката пошла на пользу и науке и практике.

С помощью кинопроката уральские социологи изучали зрителей не только в естественно складывающихся, но и в экспериментальных условиях: например, при специальном подборе репертуара или специально организованной рекламе. Изучая во взаимосвязи эстетические потребности, интересы, оценки и вкусы киноаудитории, сотрудники сектора собрали данные, позволяющие предсказывать реакцию зрителей определенной группы на те или иные произведения киноискусства, прогнозировать репертуарные сроки в различных микрорайонах, то есть давать научные рекомендации прокату и тем самым содействовать более полному удовлетворению потребностей зрителей.

Однако, по мнению докладчика, прогнозы и рекомендации сектора социологии Уральского филиала АН СССР действительны (точнее — действенны) только на территории Свердловской области. Различные социально-демографические условия других районов страны неизбежно потребуют иных практических решений: выводы конкретно-социологических исследований локальны.

Справедливость этого ограничения пытались оспорить некоторые участники совещания. Но к единому мнению не приблизились: нет доказательных фактов, нет исследований, сходных по масштабу, близких по методике, соизмеримых по результатам.

Несопоставимость исследований, проведенных разными коллективами в разных районах страны, настораживает. В научной работе такой разнобой нетерпим. Очевидно, следует прислушаться к предложениям профессора Ю. Калистратова, который в своем выступлении настаивал на необходимости унифицировать познавательный инструментарий, создать научный координационный центр, разработать единую программу научных работ. Иначе — кустарщина.

●

Первая встреча, первый обмен мнениями. Вероятно, по этой причине ни одна из затронутых проблем не стала центром общего разговора, не получила сколько-нибудь глубокого и полного освещения. Рано! Социология только-только перешагнула порог киноаудитории. Поэтому дискуссий, обсуждений на совещании почти не было. В одних выступлениях господствовала информация. В других — выдвигались предложения, идеи, задачи предстоящих исследований. Это было содержательно и интересно. Несколько, пожалуй, пестро, как краски на географической карте. Зато в целом вырисовывалась общая география социологических задач. И ее материки — это не только кинозритель.

С интересным и важным предложением выступил профессор Б. Мейлах. По его мнению, надо рассматривать изучение киноаудитории как часть общей проблемы, охватывающей и художника, и зрителя. Значит, надо изучать и само творчество. До сих пор кинематографическое творчество лишь частично являлось объектом научного исследования. Историки и теоретики кино изучают готовый продукт творчества. А процесс остается вне поля зрения. Нет фиксированных наблюдений за ходом съемок. Не сохраняются следы творческого труда, раздумий, сомнений (наброски, варианты, срезки). Без точных знаний о том, с чем шли к зрителю авторы фильма, нельзя получить полную картину реальных соприкосновений художника со зрителем.

Определяя общую цель социологических и психологических исследований творчества, Б. Мейлах говорил о необходимости «повышать идейно-художественную эффективность искусства». И конечно, зафиксированный ход творческого процесса от замысла до воплощения, соизмеренный впоследствии с процессом восприятия фильма зрителем, обнаружит некоторые пути повышения эффективности киноискусства.

Таких путей много. Об одной из возможностей — изучать отношение зрителей к фильму (и степень понимания фильма) по объективным показателям — структурным элементам самого кинопроизведения — говорил на совещании Н. Хренов (ВГИК). Идея не вызывает возражений. Однако предложенный докладчиком структурный анализ фильма представляется недостаточно обоснованным, неточным и малопригодным для конкретного исследования.

Н. Хренов предложил выделять в фильме три ряда структурных компонентов: первый (простейший) — это событийный ряд, разложимый на элементы, «планы, кадры», второй ряд (более трудный для восприятия зрителем) — внесобытийные детали, ведущие к пониманию идейно-художественной основы произведения, и третий ряд (вершина трудности для зрителя) — это сложные и многозначные синтагмы — сращения структур.

Есть опасение, что, налагая эту или подобную схему на реальный процесс восприятия фильма, исследователь может посчитать реальностью лишь погрешности собственной методики. Схема умозрительна, она нивелирует и упрощает известные психологам особенности восприятия и мышления. Правда, психологи-экспериментаторы тем не менее прибегают иногда к методике «прокрустова ложа», чтобы выявить в сопротивлениях испытуемого подлинные параметры и признаки исследуемого процесса. Но массовое социологическое исследование с такой методикой вряд ли возможно.

Выдвигая разные аспекты изучения кинематографа и кинозрителя, выступающие на совещании затрагивали многие практические вопросы. Пожалуй, наиболее умело делали это сами практики.

Так, вызвало большой интерес выступление В. Андона (начальник Управления кинофикации и кинопроката Молдавии). Он сам провел несложное исследование нескольких групп зрителей, проанализировал полученные данные и использовал в практической работе: позаботился об улучшении рекламы, дифференцированно подошел к созданию и реализации репертуарного плана. Результат? В республике поднялась посещаемость кинотеатров, в городах она сейчас самая высокая в стране — 23 кинопосещения в год на одного зрителя.

На Украине, рассказывалось в другом сообщении, помощь прокату и кинофика-

ции оказывает вычислительный центр Госплана УССР. Здесь применяются математические методы. Установленная зависимость между зрительским спросом, социально-возрастным составом населения, посещаемостью, количеством мест в кинотеатрах выражена формулой, пользуясь которой можно планировать развитие киносети, прогнозировать количество зрителей, определять тираж того или иного фильма с обеспечением заданной посещаемости.

●

Нет нужды и нет возможности перечислять все проблемы, стоящие перед социологией кинематографа.

Иному читателю покажется: усложняют социологи простые задачи. Без новомодной науки было как-то проще. Все знали: надо, чтоб больше фильмов хороших и разных, чтоб граждане довольные расходились по домам. Ну, конечно, неплохо, если каждый зритель найдет в кинотеатре свое — по потребностям, по вкусу. Но разве для этого так уж обязательны научный аппарат, координационный центр, репрезентативные исследования и прочие премудрости? Обходились ведь.

Привычные рассуждения, все еще существующие. Многие из нас уже понимают необходимость квалифицированно (научно) изучать спрос, скажем, в области распределения материальных благ. Но недооценивают того, что в сфере культуры дифференцированный подход осуществить куда сложнее.

Если бы проблема состояла только лишь в непосредственной дифференциации зрителей с прямым покрытием спроса! К примеру: любителям детектива дать детектив, а поклонникам мелодрамы и музкомедии — то, что их душе угодно. Но ведь к этому задача не сводится. Удовлетворять духовные потребности не значит потрафлять сложившимся вкусам.

Не с целью сбора информации социология хочет знать о зрителе как можно больше. Изучение киноаудитории — одно из условий решения генеральных задач коммунистического воспитания личности. Развернув фронт научно-исследовательских работ, социология кинематографа, не отказываясь и в дальнейшем от констатации и изучения фактов, поднимется на следующую ступень: будет оказывать помощь в формировании художественного вкуса, будет способствовать воспитанию советского кинозрителя.

Л. РЫБАК

Драматургия звука

Л. Трахтенберг

Проблема звука как художественного средства кинематографической выразительности до сих пор еще не получила научно-эстетической разработки. Нет сомнения, что кинокритика здесь могла бы оказать большую помощь. Однако критики, за редчайшим исключением, оставляют в тени звуковой компонент картины. Правда, в рецензиях на фильмы обычно скупо упоминается даже об их изобразительной стороне. И невольно возникает сомнение: все ли наши киноведы и критики точно уясняют, что именно вкладывает в кинопостановку каждый из участников создания фильма?

Припоминается, как автор одной из статей, отдав долг вежливости мастерству кинооператора трафаретной строчкой, отмечающей, что искусство оператора обращает на себя внимание (и не более), решил сказать и о художнике. Он писал примерно следующее: впечатляет работа художника, о чем говорят великолепные кадры пейзажей. Так удача оператора была целиком приписана художнику.

В своей рецензии на фильм «Сережа» один известный кинокритик писал: «Режиссеры заявили, что они ни за что не станут прибегать к озвучиванию реплик Сережи с помощью актрисы-травести, как поступают многие «мастера работы с детьми». Они будут работать с юным актером и записывать его собственный голос, несмотря на нечеткую дикцию».

Между тем инициатива здесь целиком принадлежала звукооператору. С таким решением, и даже условием, взялся он за эту работу. Когда же в производственных условиях потребовалось терпение, чтобы преодолеть возникавшие на съемках трудности, и режиссеры были готовы капитулировать и пойти на переозвучивание детских голосов голосами взрослых актрис — только бы снимать без задержек, упорствовал именно звукооператор. Он не мог отказаться от с в о е г о замысла.

Талантливость режиссеров, их молодость, смелость и доверие оказали свое влияние и позволили звукооператору осуществить свой замысел в этой картине: донести до экрана искренние голосовые интонации и эффект подлинности в переживаниях маленького героя. Не сомневаюсь, что если бы не удалось записать трогательные интонации, непосредственно возникавшие у юного актера перед съемочным аппаратом, если бы в трепетный образ ребенка озвучиванием вселили бы чужой голос взрослой артистки — это привело бы к невозвратимой потере образных черт и неподдельные слезы Сережи потеряли бы в своей искренности.

Жаль, что критик не заметил и других черт звукового строя этой картины.

Да простят автору этих строк нескромность: он был звукооператором «Сережи». Однако случай этот приведен, конечно, не из-за личной обиды. Мы очень нуждаемся в помощи кинокритики, в ее проникновении в область звуковых решений кинопостановок.

Разбирая произведения живописи, их содержание, искусствоведы обязательно анализируют композиционные особенности полотна, его цветовую гамму, светотеневое решение; обсуждают мазок, манеру, технику, и все это неотрывно от идеи вещи.

Почему же критики не уделяют внимания всем граням произведения киноискусства? Может быть, звуковое содержание фильма не поддается критическому разбору?

Отнюдь нет. Мне хотелось бы вспомнить статью «Из дневника критика» Л. Погожевой*, где автор с большим пониманием оценила звукооператорскую работу в кинофильме «Судьба человека», обратив внима-

*«Искусство кино», 1959, № 6.

ние на интересные находки в звуковой партитуре картины. Автор пишет, что шумовые звуки порой производят в картине большее впечатление, нежели музыка.

К сожалению, я не могу больше привести примеров сколько-нибудь значительных высказываний нашей кинокритики о звуке в фильмах.

Быть может, не о чем говорить?

Попытаемся посвятить звуковому содержанию некоторых кинокартин эти заметки.

Вернусь для начала к фильму «Судьба человека», который является ярким примером образности звукового построения.

Звук в этой картине отнюдь не средство иллюстративного сопровождения: он осмысленно, в оригинальной форме вплетается здесь в драматургическую структуру.

Уже с первых кадров звук привлекает внимание своей необычностью: не традиционная оркестровая увертюра, а далекая мелодичная песня и голоса природы, дополняя изобразительные элементы картины, вводят зрителей в повесть о судьбе человека. Причем голоса природы — это не привычное и назойливое «кольцо» птичек, кочующее из картины в картину, а композиция разнообразных и уместных по настроению натурных звуков. Голос войны, который обычно в батальных кадрах оглушает взрывами и пальбой, в этой картине решен условными звучаниями, весьма лаконично. Это как бы далекие раскаты грома и гул моторов. И хотя звуки подаются негромко, их эмоциональное воздействие несомненно.

А разве не усиливают драматизм повествования такие звуковые находки, как шум, мучающий контуженного Андрея, и едва различимые в нем лающие голоса гитлеровцев...

Или звон капель в разрушенной церкви после расстрела пленных...

...В грузовике едут Андрей и Ванюшка, слышится шум старого мотора. Машина сворачивает с дороги и останавливается. Мотор глохнет. Полная тишина... В кабине, прильнув друг к другу, два человека — взрослый и ребенок, ставшие отцом и сыном. Тишина...

Хорошо, что именно так, а не трафаретно, на музыке, решена эта трогательная, полная глубокой душевности сцена.

И заканчивается это кинопроизведение необычно: не заключительным аккордом оркестрового «тутти», а живыми голосами природы.

Эмоциональное воздействие «Судьбы человека» в достаточной мере обязано своеобразию звуковой композиции фильма, тем более хочется отметить, что работа над картиной была звукооператорским дебютом Ю. Михайлова, который трудился с полным творческим пониманием замыслов С. Бондарчука.

Можно было бы снять фильм, установив камеру «намертво», не укрупняя и не панорамируя, не меняя точек и углов зрения, без расчета на монтажное построение... Но тогда он не имел бы никакого отношения к языку современного киноискусства.

То же относится и к звуку: разнообразие его фактур, акустическая окраска, звуковые контрасты, сопоставления, ритмическая характеристика — как эквиваленты изобразительных решений — дополняют и обогащают их.

Достоинство звукового построения фильма «Мир входящему» — это разноплановость звуков, разнообразие их фактур, сталкивающихся или изменяющихся то в унисон со зрительным действием, то дополняя его контрапунктом.

Тишина в начале картины лишь кажущаяся; хруст шагов по усыпанной битым стеклом мостовой многое досказывает к показанному на экране, а отдаленная стрель-

ба и визг шальных пуль углубляют кадр, рисуя картину продвинувшегося куда-то дальше боя. Эти закадровые звуки не простое заполнение пауз и не иллюстрация ради правдоподобия...

...Машина подъезжает к лагерю перемещенных лиц. Вой автомотора, шум дождя, крик женщины — как будто бы этого достаточно, чтобы создать настроение тревоги; но неожиданная деталь — где-то заржала лошадь, и стало еще тревожнее.

...Сцена гибели шофера. После резких ударов пуль о ветровое стекло, музыка, шумы — весь комплекс доведенных до фортиссимо звуков мгновенно обрывается, наступает тишина...

...Стрекочут цикады, когда шофер выбирает на развилке дорогу; они стрекочут, несмотря на войну, нет им до нее дела... Цикады снова слышны позднее, когда на экране уже могила Рукавицына, и эти звуки заставляют вспомнить его живым.

В фильме по-разному слышатся голоса в интерьерах и под открытым небом, в туннеле и под мостом, что не только усиливает впечатление достоверности, но и заостряет драматизм ситуаций.

Динамика в сменах звуковых фактур, акустических окрасок, ритмов придает фильму звуковой колорит, органичный другим его художественным компонентам.

Надо отдать должное звукооператорскому мастерству В. Шаруна, сотрудничавшего с режиссерами А. Аловым и В. Наумовым в постановке кинокартины «Мир входящему».

До сих пор я останавливался на фильмах прошлых лет. Сейчас хочу обратиться к картинам последнего времени.

Как бы ни были насыщены событиями кадры фильма, даже предназначенного для огромного экрана широкоформатного кино, скромные звуковые решения, если они драматургически обоснованы, могут оказаться куда более эффективными, чем наслоение разнообразных и интенсивных звуков.

В «Войне и мире» С. Бондарчука много батальных сцен, и звукооператором Ю. Михайловым они записаны превосходно. Но задержим свое внимание только на некоторых кадрах, где звук, углубляя внутренний смысл действия, остается лаконичным.

...Лавина бегущих с позиций коней, потерявших в бою своих всадников. Гудит земля от топота копыт. Никаких больше звуков. А какова сила впечатления!

Или другой пример.

Сцену смерти князя Болконского сменяют кадры скачущих в бой полков. Шумов нет, одна только музыка — финал «Прощальной симфонии» Гайдна,— исполняемая не более чем двенадцатью музыкантами. И все же кадры не кажутся немыми, в них незаметно отсутствие реальных звуков. А если бы звукооператор включил в фонограмму натуральные фактуры, это нарушило бы эмоциональное состояние, вызванное предыдущей сценой, в котором авторы хотят пока оставить зрителей.

...Атака партизан с участием Пети Ростова. В звуке — причудливый звон, как от вибрации тысячи хрустальных бокалов, если по краям их слегка повести пальцем.

...Расстрел юного партизана. Не выстрел слышен, а негромкий погребальный звон, когда на теле привязанного к столбу мальчика внезапно появляется, расползаясь, кровавое пятно.

Съемка рапидом делает предсмертные движения замедленными; и колокольный звон деформируется, становится тягучим, звук как бы плывет... Звуковой ряд усиливает чувство жалости и протеста.

...Эпизод в столовой у Болконских после известия о вторжении французов. За окном слышится отдаленный тревожный звук: не то музыка, не то гром или канонада. Так в своеобразной шумомузыке использовано

сочетание нескольких литавр и контрабасов, чтобы подчеркнуть тревогу, приближение опасности.

...Захваченный в плен Безухов в обгорелом сарае. Хор вокализа сливается с музыкальным исполнением струнных групп оркестра. Это создает необычный и весьма уместный по настроению звуковой фон, напоминающий гудение пчел, но музыкально мелодичный...

Звук в фильме «Война и мир» может быть предметом самостоятельного разбора; я остановился лишь на некоторых оригинальных звуковых решениях, взяв всего несколько эпизодов одной из серий картины.

В фильме «Три тополя на Плющихе» тщательно проиллюстрированы звуком подъезды и отъезды автомобилей; хорошо воспроизведена звуковая атмосфера деревни и города, аккуратно выполнены другие сюжетные шумы.

Но главным звуковым компонентом любого драматического фильма остается речь.

Здесь она звучит плохо. Едва удается разобрать половину произносимых героиней фраз. Т. Доронина — «трудная» для звукового кино актриса, ее интонационные нюансировки и скороговорки делают речь неразборчивой. К сожалению, она игнорирует микрофон, далекий от совершенств нашего слуха не менее, чем объектив и пленка от замечательных свойств человеческого глаза.

Внятность в произношении, осторожность в применении скороговорок — непременные условия работы киноактера. Речь должна быть ясной и доходчивой всегда, в какую бы роль артист ни перевоплощался. Этому требованию Т. Доронина изменяет. В результате зрители в зале то и дело переспрашивают друг друга о нерасслышанных словах.

Не так давно на экранах шел другой фильм с участием Т. Дорониной — «Старшая сестра». В этой картине ее речь воспринималась без напряжения. Вероятно, там звукооператор был более требовательным и умело сотрудничал с актрисой. А звукооператор А. Бухов, по-видимому, еще не обладает достаточным опытом, чтобы «заставить» актера действовать в интересах звукового кино.

И Т. Лиознова, очевидно, довольствовалась своим впечатлением от качества произношения диалогов, которые ей, режиссеру, знающему, пожалуй, все тексты сценария на память, всегда были понятны.

Необыкновенно образно звуковое решение в фильме «Дневные звезды».

...Падает с высоты «мятежный» колокол, стремительно нарастает гудящий звук и резко обрывается, врезавшись в землю. Поверженный колокол избивают плетьми, пытают с помощью зубила и клещей. А звуки поданы здесь не в их чисто бытовой фактуре, это было бы неуместно; синхронным наложением к натуральным звукам добавлены отрывистые арпеджио, сыгранные группой смычковых и деревянных духовых, и удары по свободной струне рояля. Звук стал художественно-образным элементом картины.

...По улице осажденного Ленинграда мимо разрушенных зданий медленно бредет вереница закутанных детей. Слышна мелодия вальса Глазунова. Она могла быть воспринята как иллюстративная музыка. Но здесь использован стереофонический эффект: локализованный справа звук заставляет увидеть на земле радиорупор, по-видимому, сорванный со столба бомбежкой; но он работает и разносит над осажденным городом живую музыку радиопередачи.

...От причала отваливает плоскодонка; в ней со всем своим скарбом Олина семья.

Всплески, тяжелые гребки весел, стонущий скрип уключин перегруженной лодки и лай оставшейся на берегу собачонки. Записанные синхронно в момент самой съемки, эти звуки усиливают достоверность происходящего на экране; имитированные в тонателье, они были бы бытовой иллюстрацией, всего только похожей на настоящее.

...Ольга с отцом в зоопарке. Праздник. В кадре это видно только по алым бантам на груди людей. А звук передает атмосферу торжества — это и музыка духовых оркестров, и лозунги, доносящиеся издали с трибун, и многоголосое «ура» проходящей где-то демонстрации.

Пожалуй, именно звуковому решению обязана эмоциональная наполненность этого эпизода.

Использование звука для монтажной связи в кино не новость, но в «Дневных звездах» смысловая, драматургическая роль звука превалирует даже там, где ему предопределена служебная роль связки. Удар грома соединяет эпизод бунта с кадром, где всадник читает притихшей толпе указ... Идет проливной дождь, звуки его не прекращаются и в следующем кадре, когда в воображении Ольги стрельцы ведут по Невскому проспекту ссыльных. А дождь все льет...

...Едва слышен голос умирающего в госпитале Николая. Он зовет Ольгу и затихает. Чьи-то пальцы тянутся к его глазам, чтобы опустить веки... И еще на этом кадре грянул джаз, а затем меняется план — молодежь наших дней в пестрых рубашках и платьях весело танцует твист. А Ольга — здесь же, у окна, в ресторане теплохода.

Что здесь действует сильнее — зрительное сопоставление двух эпизодов или контраст в звуке — смысловой, фактурный, ритмический?

...Ольга входит в церковь. В ней ни души. Неторопливы ее шаги, гулко цокают каблучки-шпильки по чугунным плитам пола. Звук здесь подчеркивает и пустоту древнего храма, и одиночество Ольги, и ее переживания. Ольга ударяет в колокол, что был бит стрельцами, а теперь возвращен и стоит в углу.

Как не вспомнить неожиданный звонок из прихожей, померещившийся Ольге в квартире, где уже давно нет электричества...

А вскрики чайки-хохотуньи, важно расхаживающей в вольерчике зоопарка...

Или монотонный стук метронома из громкоговорителей...

Кинематографичность поставленного И. Таланкиным фильма позволила Я. Харону великолепно раскрыть огромные возможности звукооператорского мастерства.

И все же — одно замечание.

Пискаревское кладбище. Это кадры огромной впечатляющей силы. Они поглощают все без остатка внимание зрителей. А слова исповеди отца Ольги, ведущего из-за кадра свой рассказ, кажутся неясными, они расплываются в нашем сознании, целиком прикованном к полотну экрана. Слова «заглушены» силой зрительных образов.

Мастерство, с каким сделан французский фильм «Жить, чтобы жить», вызывает интерес представителей всех кинематографических профессий. В том числе и звукооператоров.

...В самолете на крупном плане разговаривают пассажиры, их голоса не слышны, хотя не слышен и шум авиамоторов — действие идет на полной тишине. Сама тишина «заглушает» речь пассажиров, и верится, что именно тишина — это и есть шум моторов. Как в удачной пантомиме, где действие идет на одних жестах и мимике, а звучит...

Чтобы зрители поверили в такую условность, их к этомуподготавливает сам фильм.

Еще в первых кадрах мы видим Робера и Катрин, которые беседуют за завтраком, а голосов их не слышно; есть музыка, но не заглушающая, наоборот — звуки клавесина легки и прозрачны, как, видимо, и тема разговора. Сами слова, какими бы они ни были, казались бы здесь, вероятно, грубоватыми и только отяжеляли бы сцену.

...В купе спального вагона Робер и Катрин. Грохочет поезд; не слышно речи, видны только движения губ, но в двух-трех местах шум поезда резко затихает, чтобы выделить несколько слов, которые, по мнению авторов, обязательно должны быть поняты зрителями. И снова грохот экспресса. Так звук становится средством выражения чувств и переживаний.

...Катрин уходит из купе, постояв в коридоре вагона, направляется к выходу. Робер приоткрывает дверь купе и не видит Катрин, он обеспокоен... Грохочут колеса вагона, шум экспресса все усиливается, он доведен до фортиссимо. Не решилась ли Катрин на ужасное?! Скрежет экспресса более чего-либо другого драматизирует ситуацию. Да и сама звуковая фактура его необычна.

...В кабачке за столом Катрин и ее друзья, они хохочут, рассказывая, по-видимому, занятные истории. Нам заметна артикуляция, а в звуке только музыка. В самом деле, зачем слышать эти истории, и покажутся ли они нам веселыми? Главное — настроение Катрин, а это и без слов выражено как нельзя лучше.

...Робер входит в ресторан. На эстраде надрывается певец, гремят музыканты, молодежь танцует. Но буйную музыку вытесняет другая, она раскрывает переживания Робера, его чувства и настроение. Эта другая тема в музыке идет и на планах танцующих, и на колотящих по инструментам оркестрантах, и на изображении певца, орущего в свой микрофон. Ритмы в изображении и в звуке противоположны, однако сочетание их кажется органичным, нет раздвоения в ощущениях зрительного и звукового ряда. Интенсивность звуков, их контрасты, ритмы и фактуры подчинены задачам общего художественного решения.

...Бешеная гонка на «джипе» за стадами зверей в африканской саванне. Непрерывно гремят экзотические тамтамы. Погоня длится долго, и вдруг... тишина: лагерь киноэкспедиции, изредка таинственные шорохи тропической ночи.

События в фильме происходят во многих и разных местах, в различной фоновой атмосфере. Звуковые фоны разнообразны и не повторяются, неназойливы, местами едва слышны, но действие их ощутимо.

Если бы звуковая партитура фильма решалась по традиционным канонам, вполне вероятно, что фильм где-то стал бы утомительным для восприятия. Этого не случилось благодаря высокой звуковой культуре режиссера Клода Лелуша и звукооператора Жана Бовонне.

Мне хотелось в этих заметках показать, что некоторые фильмы дают интересные возможности для анализа их звуковых решений, что звуковая партитура картины в значительной мере влияет на смысловую, драматическую суть произведения.

Понятно, что от общих рецензий на фильм нельзя требовать подробного разговора о звуковом построении, но хотя бы несколько серьезных, толковых строчек мы ждем от критиков. А может быть, иное произведение заслуживает и большего?

Среди актеров

Настраиваясь на роль...

...Едет сержант-фронтовик на побывку домой. Спустился с лесного пригорка к реке — ждет переправы. А вступил на паром да и не сошел на берег — поплыл обратно, потом в новый рейс, и так много раз... Не может сержант расстаться с паромщицей, оторвать от нее глаз.

А она — в тяжелых ботинках, в куртке, перешитой из гимнастерки, в наглухо завязанном платке. Усталое, озабоченное лицо. Но светится оно такой добротой, такой приветливостью, что сразу притягивает к себе.

Роль паромщицы Сони в фильме «Родная кровь» заставила заговорить о латышской актрисе Вие Артмане. И хотя до этого Артмане была уже хорошо известна у себя на родине как талантливая театральная актриса и в кино это не первая ее работа — были, скажем, такие удачи, как роль Даце в картине «За лебединой стаей облаков»,— именно Соня принесла Вие Артмане широкую популярность у зрителей.

В Соне актриса открыла удивительное душевное богатство, силу, мужество характера, волю к жизни. В простом, казалось бы, человеческом портрете Вия Артмане сконцентрировала лучшие черты современницы, женщины, заслужившей всей своей трудной жизнью счастье любви.

...Артмане вспоминает, как в естественной обстановке, среди волжского пейзажа, ей вдруг стали мешать техника съемки, все аксессуары, связанные с ней. «Слава богу, на натуре ветер и солнце содрали с меня грим. Вообще-то я не против грима, но здесь он мне был не нужен». Режиссер и оператор поняли состояние актрисы, сделали все, чтобы ни на что не отвлекалось ее внимание, позволили полностью сосредоточиться на жизни образа.

В очерке использованы материалы книги «Вия Артмане» (диалог с актрисой), которая готовится к печати издательством «Искусство».

Вия Артмане

Актриса начала, казалось, с простого — с поиска внешнего облика женщины, вынужденной заниматься нелегким физическим трудом. Но Артмане усложняет задачу: какое-то природное изящество, артистизм человеческой натуры проглядывают в облике героини. Это свойство самой Вии Артмане передалось характеру Сони, и он приобрел особое обаяние.

Дополнительную краску образу придает легкий акцент актрисы — это делает Соню еще более привлекательной, мягкой, что ли. А ведь как сопротивлялись этому акценту на студии, предлагали, чтобы роль озвучивала другая актриса. Но режиссер упорно не соглашался и настоял на своем. Готовый фильм показал, что он был прав.

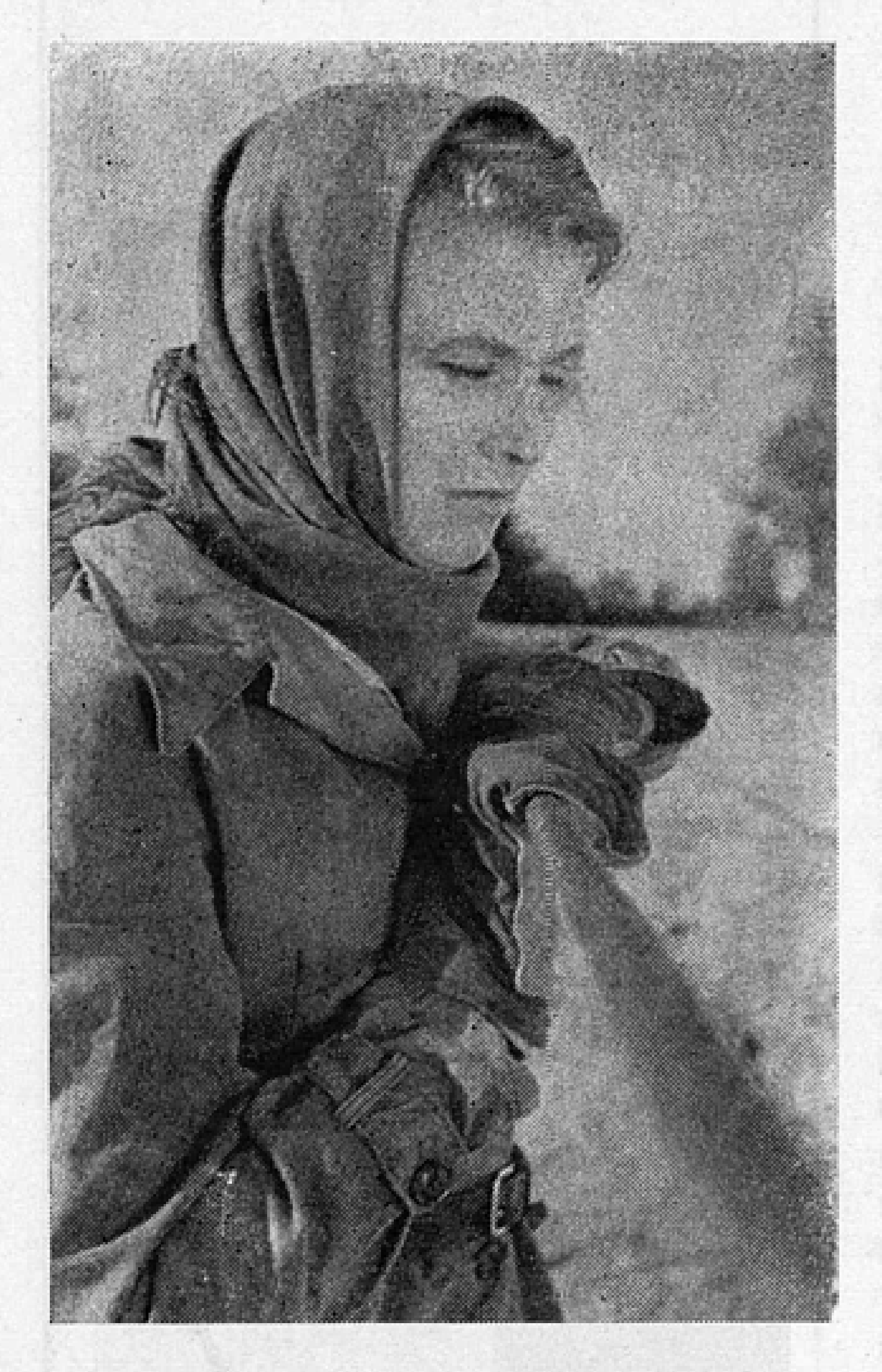
— Вообще, очень важно, чтобы режиссер до конца верил тебе и передавал эту веру исполнителю. Счастье — работать с режиссером, который помогает обнаружить новые творческие возможности. Для меня примером такой работы были съемки в картине Витаутаса Жалакявичюса «Никто не хотел умирать».

Прочитав сценарий, я решила отказаться от роли Оны. В литературном сценарии Она была неторопливой в делах и мыслях женщиной. Крестьянский труд наложил отпечаток на ее внешность и на ее характер, приучил к сдержанности чувств. Образ не был детализован. Лепка была грубой, хотя и по-своему выразительной.

Я явно чувствовала — в таком виде роль не соответствует моим возможностям, может только подорвать веру в себя. О своих сомнениях откровенно сказала Жалакявичюсу. И режиссер (он же — автор сценария) переосмыслил некоторые черты образа, отказался от специфически крестьянского облика Оны, некоторой грубоватости, медлительности жеста. Зато сильнее проявились страсть Оны, ее чувственность, отчетливее обозначилось ее отношение к происходящим событиям.

Она в «Никто не хотел умирать» — все время на грани жизни и смерти. Для нее это уже почти привычка. Каждую секунду ее может настигнуть пуля мужа-бандита, страшного, затаившегося зверя, который борется с тем новым, что пришло в послевоенную Литву. Страсть, владеющая Оной, женщиной с цельным характером, не умеющей и не желающей приспосабливаться, выше страха. Она не скрывает холодной ненависти и презрения к мужу-убийце. Не скрывает и любви к крестьянину Вайткусу, ставшему председателем сельсовета.

«Родная кровь».
Соня



Но она, как и многие, далека еще от истинной оценки событий: слишком сложной была обстановка в литовской деревне тех лет.

Вайткус убит, и для Оны жизнь теряет всякий смысл. Отрешенная, с остановившимся взглядом, как олицетворение отчаяния, сидит она посреди пыльной дороги...

Вие Артмане трудно говорить, как снималась эта сцена. Она помнит только, что, готовясь к съемке, режиссер и оператор особенно тщательно выбирали натуру. Потом трактором перетаскивали на пригорок сухую сосну. Потом Жалакявичюс попросил всех уйти и оставил ее сидящей на дороге. В мареве знойного воздуха перед ней высился голый ствол сухой сосны. Наступил момент, когда Вия стала Оной, сраженной обрушившимся горем. Незаметно для актрисы этот миг зафиксировала камера Ионаса Грицюса, оператора удивительного дарования и такта.

Позже Артмане спросила у Жалакявичюса, почему так долго не начинали съемку. Тот ответил, что ждал ритмического соответствия окружающей обстановки и образа. То мешал ветер, а сцена требовала статичности пейзажа, то актриса не была еще готова: ритм ее внутренней жизни не совпадал полностью с настроением сцены.

Вия Артмане охотно и свободно рассказывает о ролях, сыгранных давно. То же, над чем идет работа или что предстоит сыграть, остается за пределами беседы. Актриса не вдается в подробные объяснения. Вия прямо признается, что боится спугнуть сокровенное. При явной склонности к аналитическому методу она умышленно не додумывает все детали до конца, чтобы оставить место импровизации. «Если удается сымпровизировать даже самую малость, я чувствую себя соавтором образа, его первооткрывателем. Тогда появляются свобода, непринужденность игры».

— С чего для вас начинается работа над ролью?

— Прежде всего я ищу цветовую характеристику образа. Так, Реджина в пьесе Лилиан Хеллман ««Леди и джентльмены» возникла в градации темно-рыжих тонов. Настасью Филипповну в «Идиоте» я увидела в темно-зеленом с фиолетовым отливом.

— Почему с фиолетовым отливом?

— Это и трагическая напряженность жизни образа, и, как мне кажется, цвет яда... Первое впечатление, первоначальное понимание образа для меня остается определяющим. Я не могу перестраиваться на ходу. Изменения в образе в процессе работы, что нередко бывает в кино, обес-

кураживают, делают меня беспомощной, часто толкают к штампу. Возникает противоречие: на сцене ведешь себя естественно, а в кино вдруг лезут театральные штампы.

— Как вы считаете, должна быть заметна зрителю техника актерского мастерства? Может ли эта техника быть видимой? Или ее следует скрывать?

— По-моему, в искусстве есть одно непременное условие: зритель или читатель не должен замечать, как сконструировано произведение, на каких приемах оно основано. Если во время просмотра фильма зритель мысленно или даже вслух восклицает: «Здорово сделано!»— то тут, на мой взгляд, или промах художника или откровенное желание показать свое умение. В таких случаях эмоционально-смысловая сторона уходит на второй план, а то и вовсе подавляется демонстрацией эффектных трюков. Я думаю, что высшая мера искусства — виртуозное владение мастерством при умении сделать его незаметным для чужого глаза.

— В чем, по-вашему, основная специфическая особенность искусства актера?

— Наверное, она состоит в том, что актер — одновременно мыслитель, создатель-соавтор образа и инструмент, осуществляющий авторский замысел. Актер-инструмент играет на сцене или на съемочной площадке, а актер-мыслитель контролирует этот процесс.

— Не противоестественно ли в какой-то мере такое соединение?

— Безусловно. Но противоестественность эта исчезает, если удается органически слить замысел и его воплощение, до-

«Родная кровь»

биться того, чтобы самоконтроль не был помехой во время исполнения. Кто-то сравнивал актера с лунатиком — и тот и другой отрешаются от себя, но контроль разума не позволяет сорваться с самого края пропасти...

Меня смущает увлечение в наши дни интеллектуальной публицистикой и философскими притчами. Это заставляет некоторых режиссеров и актеров отказываться от пафоса и страсти, оставлять только риторику. Но голый интеллектуализм скучен. Это не искусство. Это научный трактат, социологическое исследование — что угодно, но не искусство... Актриса, только став матерью или приобщившись к материнским чувствам, может играть Анну Каренину. Материнство, страдание и радость привносят в эмоции мудрость и доброту. Чувство и мысли, рожденные личным опытом, а не умозрительными построениями, сопутствуют друг другу без всяких усилий и уловок. Что же касается размышлений и анализа непосредственно в момент творчества, то они здесь неуместны.

«Гамлет». Спектакль Государственного Художественного театра имени Райниса. В роли Офелии — В. Артмане

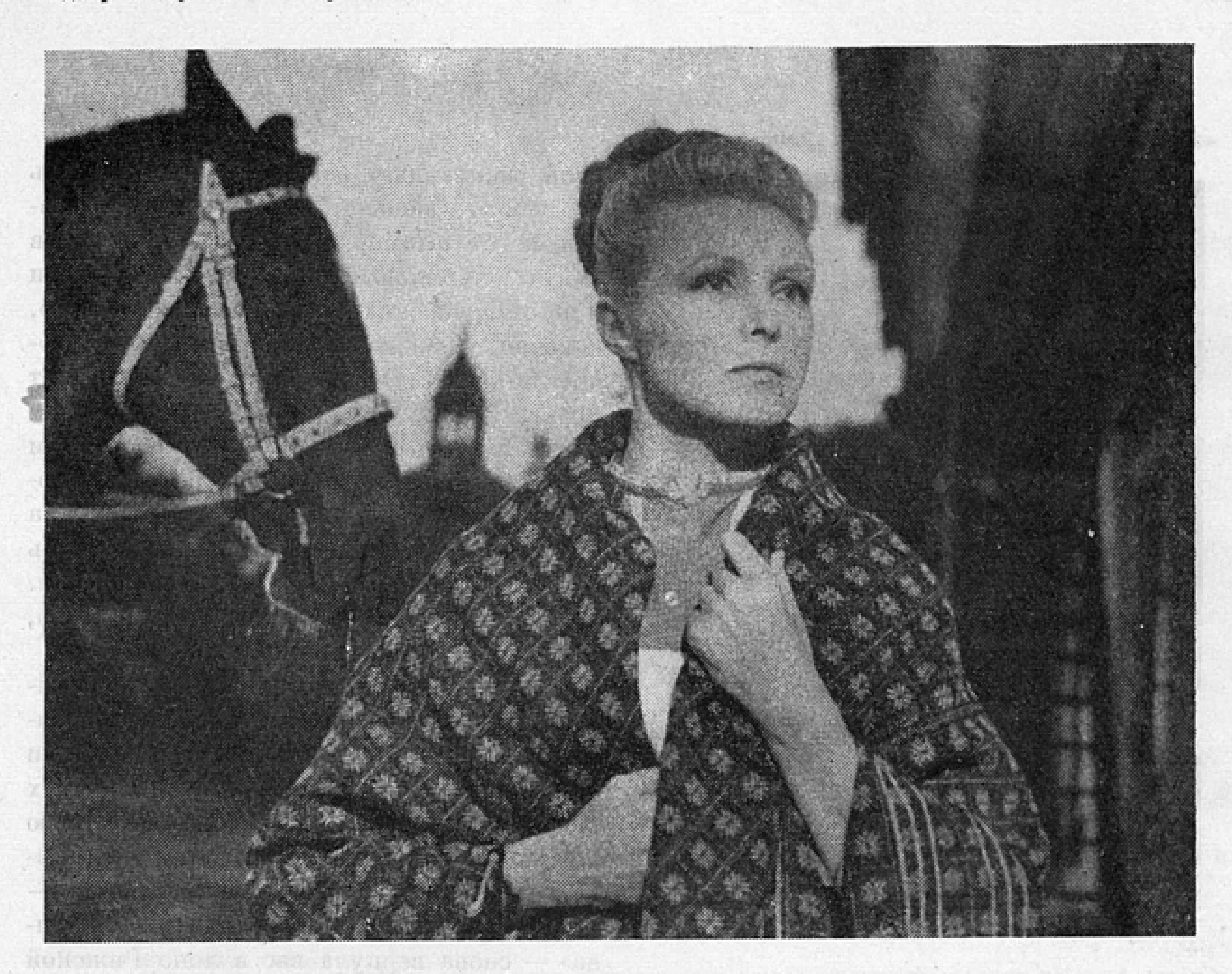
— Как у вас складывается процесс работы над ролью, как вы осмысливаете образ?

— Да вот, вяжу шапку сыну. Свяжу — роль ясна. Свяжу дочке варежки — другая роль готова. Свитер мужу — могу играть Шекспира... Кроме шуток, монотонный ритм неторопливого вязания помогает продумать, почувствовать, внутренне освоить образ, ощутить его без логических выкладок. Это все автор уже сделал или должен был сделать.

— А если автору не удалось?

— Тогда хоть чехол на рояль вяжи — все равно не помогает.

Две роли — Она и Соня — принесли актрисе большую творческую радость. Но работа над этими образами вызвала нервное перенапряжение. Казалось странным: трудная трехчасовая шекспировская трагедия, бурные страсти и необходимость подчинить себе театральную аудиторию отбирали меньше сил, чем, скажем, съемки короткого эпизода в фильме «Никто не хотел умирать». В чем тут дело? Правда, Артмане помнит, как в первые годы работы на сцене часто чувствовала себя обессиленной. Но потом, когда пришли сценический опыт, техника мастерства, стало гораздо легче. На киносъемках же не всегда удается экономить силы, защищать свою нервную систему с помощью чисто технических приемов.



«Эдгар и Кристина». Кристина

— Нужна, наверное, тщательно продуманная «охрана труда»?

— Да, не мешало бы. То есть нас всегда инструктируют: нельзя стоять под операторским краном, хвататься за электрические кабели, находиться под софитами и т. д. Но как охранять психику от перегрузки — на этот счет пока инструкций не получали. Опыт привел меня к мысли, что нельзя психологически сложную роль всю, полностью играть на одном высшем напряжении эмоций. Тут должен соблюдаться свой ритм. Должны быть какие-то определенные моменты отдыха. Если с партнерами и режиссурой существует понимание, я задаю себе этот ритм еще до начала съемок или спектакля. Для этого мне необходимо сосредоточиться. Если не удается отключиться от бытовых и других забот, не имеющих отношения к роли, то вступаешь в действие размагниченной, и тогда эти мгновения для отдыха выбрать трудно. Пытаешься за счет высвобождения эмоций восполнить аритмичность действия. Иной раз это удается, но вызывает утомление, излишнее, нерациональное расходование сил.

— Наверное, нужно учитывать влияние сыгранной роли, созданного образа на психику, характер самого актера, при составлении репертуара принимать во внимание возраст и опыт актера, его темперамент, впечатлительность и т. д.

— По-моему, эта важная сторона жизни актера пока мало исследована. Но мы, актеры, знаем, как порой трудно отделаться от страданий своих героев, как навязчиво тебя преследуют их мысли, как переживаешь превратности их судеб. Почти от каждой из моих героинь что-то осталось

«За лебединой стаей облаков». Даце

во мне. Я бы не могла (да, наверное, и не хотела бы) вытравлять из памяти горечь разлуки, пережитую Соней, или отчаяние О́ны. Константин Сергеевич Станиславский был, по существу, единственным режиссером и теоретиком, кто пытался на научной основе разработать режим психической нагрузки для актера. К сожалению, жизни его не хватило, чтобы завершить эту работу. Как известно, любой инструмент изнашивается, расстраивается и периодически требует настройки. То же и с актером. Только если расстроилось пианино, это легко определить на слух, а затем надо пригласить настройщика. А как узнать, что силы актера на исходе, нервная энергия истощена? Чаще всего это замечают с большим опозданием. И «настройщиков» в данной области мало. Это должен делать тонкий режиссер-педагог. К. С. Станиславский рекомендует раз в 4—5 лет уходить от работы, заново ставить голос, избавляться от штампов и т. д. Вероятно, в «восстановительный период» входят задачи и по оздоровлению актерской психики. Но, конечно, у каждого актера все это происходит по-разному: один всю жизнь может играть без отдыха, другому, сыгравшему тридцать спектаклей Гамлета, необходим длительный перерыв. Я ощущала необходимость такого отдыха и после работы на картине «Родная кровь», и после, казалось бы, небольшой по метражу роли О́ны. Но какой тут отдых, когда ждет театр, новые спектакли, новые роли...

— Скажите, Вия, свою кинематографическую жизнь вы начали с ролей, сыгранных в латышских фильмах. Потом стали сниматься на других республиканских студиях. Последняя ваша роль, за которую вам недавно присуждена премия Всесоюзного Ленинградского кинофестиваля,— роль Кристины в фильме «Эдгар и Кристина» — снова вернула вас в лоно Рижской киностудии. Как, по-вашему, проявляются национальные признаки в искусстве актера?

Артмане, смеясь, отвечает словами Генриха Беля: национальные признаки сходны с наивностью — если сознаешь собственную наивность, то считай, что ты ее уже лишился. Но потом она говорит об истории Латвии, об особенностях латвийского пейзажа, о лесах и озерах, полных таинства, о неповторимости моря у берегов Латвии. История и облик родного края во многом определяют характер людей, их психику, вкусы и многое другое, что в совокупности составляет национальные особенности. А национальные особенности, в свою очередь, по закону обратной связи, определяют развитие культуры и искусства. Архитектуры, в частности.

Архитектурный ансамбль Цесисского

замка, расположенного на вершинах холмов, окруженного старинным парком с прудами и густыми кронами высоких лип, поражает своим мрачным величием, дыханием древности, которое исходит от руин, от деревьев, выросших в расщелинах башен, от зеленых, покрытых густым мхом ступеней лестниц. Атмосферу давнего времени легче представить себе, когда находишься у подножия Цесисского замка. Вия Артмане была обрадована тем, что для съемок фильма «Эдгар и Кристина» (по мотивам произведений известного латышского писателя Рудольфа Блаумана) выбрали именно эту натуру.

— Соблюдать высокую культуру декорации и костюма необходимо. Это важно не только для зрителя, но и для актера, так как помогает вызвать нужное настроение. Костюм, в котором удачно переданы особенности одежды эпохи, может подсказать позу, походку, а эти детали часто помогают найти верный путь к раскрытию сути образа.

Неудачная деталь костюма может разрушить атмосферу искренности, правды. Я понимаю Симону Синьоре, когда та говорит, что не может играть, если на ней надеты чулки, не соответствующие реплике героини, хотя в кадре зритель увидит только голову и плечи женщины.

...Горничную Кристину из замка барона любит Акментынь — добропорядочный и состоятельный владелец усадьбы. Кристина же влюблена в беспутного конюха Эдгара. В конце концов под влиянием обстоятельств (желание матери, мнение «общества», безрассудство Эдгара) Кристина соглашается стать женой Акментыня. Но в момент венчания сердце побеждает разум. Кристина снимает фату и идет к Эдгару.

«Никто не хотел умирать». Она

Сама фабула фильма была чревата многими опасностями: сентиментальностью, актерским наигрышем, примитивными, лобовыми решениями. Но Артмане убеждена, что мелодрама — жанр столь же правомочный, как и все другие, что жанр сам по себе не может компрометировать; скомпрометировать же жанр, особенно мелодраму, очень просто. Режиссер Леонид Лейманис пошел навстречу всем этим опасностям. Словно театрализуя действие, он чуть ли не с нарочитой откровенностью подчеркивает столкновение страстей героев, тем не менее добиваясь той правды чувств, которая и заставляет с волнением следить за поступками героев.

Трудность роли Кристины в том, что Кристина почти все время в одном состоянии — хмурая, сумрачная. Актриса подчеркивает, как обязанности подневольного человека — горничной, привычка прислуживать заставляют ее подавлять в себе проявления любви, маскировать присущую ей нежность. И лишь к финалу — взрыв чувств, победа естественного, искреннего.

●

Лучшие кинематографические роли Вии Артмане — свидетельство ее незаурядного таланта. И все-таки личность актрисы значительнее многих ее экранных работ. Подтверждение тому можно найти в ее театральных творениях. Рижанам посчастливилось: у них есть возможность составить более полное и яркое представление об актрисе.

Артмане вправе ждать для себя на экране крупной драматургии. Но хочется, чтобы этот процесс ожидания не растянулся бесконечно.

И. СОСНОВСКИЙ

Верико

С экрана смотрят глаза пожилой женщины. Бледное лицо, оттененное черным платком. Женщина не произносит ни одного слова. Строя роль на контрасте между внешней неподвижностью прикованной к постели больной и ее огромным душевным напряжением, актриса сумела без слов рассказать трагическую повесть. Так в фильме «Встреча с прошлым» еще раз проявился трагедийный талант Верико Анджапаридзе, создавшей полный горя и боли образ Пелагеи.

Придя в грузинскую советскую кинематографию на заре ее развития, Верико Анджапаридзе, сподвижница и ученица Константина Марджанишвили, режиссера яркой творческой индивидуальности и высокой сценической культуры, принесла реалистические и романтические традиции грузинского театра, острую выразительность, умение передавать тончайшие движения души. Это помогло ей создать запоминающиеся образы уже в первых во многом несовершенных грузинских фильмах середины 20-х годов.

С тех пор Верико Анджапаридзе сыграла много ролей, вошедших в сокровищницу советской кинематографии. Ее актерская палитра на редкость разнообразна. Участвуя в фильмах не только тбилисской, но и московских киностудий, она выступала в ролях Махалят («Дина Дзадзу»), Саломэ («Золотистая долина»), Маро («Саба»), княжны («Кето и Котэ»), княгини («Иные нынче времена»). Как правило, героини Анджапаридзе — сильные, волевые натуры.

Особенно близка творчеству Анджапаридзе тема материнства. Делая первые шаги в кино, она в фильме К. Марджанишвили «Трубка коммунара» сыграла молодую французскую мать, доведенную до отчаяния безработицей и продающую свою честь за кусок хлеба. В раннем

Верико Анджапаридзе

фильме М. Чиаурели «Саба» с глубоким реализмом и захватывающей мощью она передавала драму простой женщины, живущей для сына и жаждущей вернуть ему отца. Лишившись в немом кино тех возможностей, которые предоставляла ей сцена, и прежде всего такого могущественного выразительного средства, как слово, Анджапаридзе восполняла их на экране другими средствами: ее глаза, лицо, пластика раскрывали внутренний мир героини.

В фильме «Георгий Саакадзе» Верико Анджапаридзе создала величественный героико-романтический образ матери, отдавшей Родине самое дорогое — своего сына. Необычайной трагической силы достигает артистка в небольшой роли матери Ганса («Падение Берлина»). В ее исполнении эта пожилая немка воспринимается как обобщенный образ той Германии, которая была обманута Гитлером, но, пережив тягчайшие несчастья, стала прозревать.

Каждый образ, созданный Анджапаридзе, самобытен и оригинален. Особенности творчества артистки коренятся и в национальных истоках ее искусства — в культуре грузинского народа, и в индивидуальных, неповторимых свойствах ее таланта, отличительная черта которого — сочетание высокого интеллекта с пламенным темпераментом.

Одна из последних по времени работ Верико Анджапаридзе в кино — заглавная роль в фильме М. Чиаурели «Отарова вдова» по одноименной повести Ильи Чавчавадзе. Жизненная правда, великолепная выразительность, глубокий драматизм характеризуют исполнение этой роли. Это поистине народный образ. «С большим удовольствием я работала над ролью в фильме,—говорит Анджапаридзе.— Во-первых, образ этот гениально выписан Чавчавадзе. Кроме того, героиня имеет в характере что-то общее со мной». Да, в своих героинь артистка вкладывает частицу своей души, то, что ей близко как человеку и актрисе.

«Верико Анджапаридзе напоминает ту музыкальную мелодию, которую чем больше осваиваешь, тем больше желаешь слушать», — говорил Константин Марджанишвили.

И мы, почитатели искусства замечательной артистки, поздравляем ее с пятидесятилетием творческой деятельности, желаем еще больше и чаще слушать мелодию ее неувядаемого таланта, звучащую со сцены и с экрана.

Ирина РАТИАНИ

Настольная книга кинематографиста

Л. Косматов

В последние годы началась своеобразная «борьба систем»: широкий формат, широкий экран, панорамное кино как бы соревнуются, время от времени опережая друг друга. При этом среди специалистов, представляющих инженерно-техническую мысль, и среди творческих работников обнаруживаются приверженцы той или иной системы.

Мы помним, что на первых порах новшества любого характера встречали активных противников, отстаивавших классическое соотношение сторон кадра (1 : 1,37). Сейчас открытия в области кинотехники завоевывают все больше сторонников и во многом готовят решение новых эстетических задач.

Работая над постановкой широкоэкранных и широкоформатных фильмов, по мере выявления новых приемов кинематографической выразительности все яснее чувствуешь опасность универсализма, заставляющего снимать одновременно для экранов разных типов. Выстраивая композицию кадра или мизансцены, подчас идешь на компромисс, на сознательные «просчеты», стремясь заполнить съемочное пространство таким образом, чтобы оно одинаково хорошо вместилось и в широкий, и в обычный экран (обычный вариант «выпечатывается» после того, как широкоэкранный фильм уже готов). Многое пропадает чаще всего в обычном варианте, так как, работая над широкоэкранным кадром, оператор как художник не может (и не должен) отказываться от преимуществ широкого формата. А иначе зачем вообще снимать широкоэкранным методом, если все равно «компонуешь кадр» под обычный, «классический» вариант экрана.

Я назвал лишь одну из множества проблем, выдвигаемых развитием кинотехники перед кинематографистами-практиками, которым посвящена книга М. Высоцкого «Большие экраны и стереофония»*, являющаяся единственным трудом, анализирующим достоинства и недостатки новых систем кинематографа — и тех, что нашли применение в жизни, и тех, что по разным причинам не были доведены до стадии кинематографического производства.

Книгу отличают умелый анализ, сравнительный метод изложения многочисленных систем широкоэкранного, широкоформатного, панорамного и других видов кинематографа, позволивший автору в ясной, популярной и притом строго научной форме изложить технологию принятых «на вооружение» систем киносъемочной аппаратуры.

Автор книги не замыкается в узком кругу технических проблем, рассматривает их не изолированно, а в сочетании с вопросами творческими. Изложенные в книге данные особенно ценны, ибо М. Высоцкий, участвовавший в создании первых широкоэкранных и широкоформатных фильмов на студии «Мосфильм», непосредственно знаком со всеми сложностями, связанными с внедрением новых систем в производство. При этом он описывает всю «техническую линейку» той или иной системы: от съемки и записи до проекции и стереофонического воспроизведения звука.

Несомненный интерес представляют описание и критический анализ методов съемки и проекции фильмов, выполненных в системе «динамический кадр». Эта система хотя и не получила широкого применения, способна творчески обогатить постановщиков широкоэкранных фильмов, поскольку автор приводит показательные схемы композиционных построений кадров переменного формата и тому подобные данные.

* М. Высоцкий. Большие экраны и стереофония, М., «Искусство», 1966.

Зарубежным системам широкоэкранного, широкоформатного и панорамного кинематографа в книге М. Высоцкого уделено особое место, и рассмотрены они в их историческом развитии. Материалы о зарубежной технике выделены в самостоятельные главы, что позволяет пользоваться ими выборочно, как справочником.

Вопросам стереофонической записи и воспроизведения звука в книге посвящены две главы: «Принципы и особенности пространственной звукопередачи» и «Основные технологические особенности стереофонической записи звука».

Основу книги, по существу, составляют главы, посвященные принятым в советском кинопроизводстве способам широкоэкранных, широкоформатных, панорамных съемок и круговой панораме. В этих главах автор всесторонне рассматривает важнейшие вопросы техники съемки и звукозаписи и уделяет много внимания творческому использованию новейших изобретений в этой области.

Элементарные практические рекомендации автор всюду сочетает с рассмотрением возможностей, которые открывает применение технических новшеств для кинематографистов. Так, наглядные примеры, схемы композиционного построения и их анализ, связанные с работой над фильмом «Повесть пламенных лет», с полной очевидностью показывают преимущества нового формата при съемке разномасштабными планами. Разумеется, при условии, что технические средства находятся в руках подлинных художников.

Рассказывая о широкоэкранном кинематографе с применением анаморфотной оптики в обзоре всех аналогичных систем, подробно разбирая их, автор логически приходит к определению тех преимуществ, которыми обладает система, принятая советской кинематографией.

Несомненную пользу всем читателям, кинопроизводственникам, работающим над фильмами со стереофонической записью звука, принесут страницы книги, где приведены основные принципы стереофонии, схемы расстановки микрофонов, учитывающие многообразие условий съемок в павильоне и на натуре.

Во всех этих главах автор просто и одновременно технически точно — на основе практики студии «Мосфильм» по внедрению новой техники — разрешает разного рода спорные вопросы — такие, например, как возможности стереофонической записи на натуре.

Замечу особо, что наглядно сделанные иллюстрации с точными содержательными подписями помогут любому читателю подробно познакомиться с принципом той или иной технической системы.

В заключение следует сказать, что книга М. Высоцкого издана, на мой взгляд, малым тиражом (4500 экземпляров). Думаю, что она могла бы найти более широкое распространение в среде кинопроизводственников всех категорий, оказывая им помощь в их практической повседневной работе.

За рубежом

Время антигероев?..

Ян Березницкий

6. Напролом... Куда?

Майора Райзмена играет в «Грязной дюжине» Ли Марвин. Особая же это тема, во-первых, потому, что здесь мы имеем дело с крупной актерской индивидуальностью, а во-вторых, потому, что сама индивидуальность эта несет в себе нечто впрямую отвечающее тому — справедливому или несправедливому — суждению о нашей эпохе, которое мы, завопросив, вынесли в название статьи.

Одна из последних картин с участием Ли Марвина называется «Point Blank». Перевести это (в данном случае) можно как «Напролом», хотя не исключены, конечно, и иные варианты. В любом из этих вариантов, однако, непременно должен присутствовать мотив непреклонности, неуступчивости, непоколебимой решимости.

О самой картине — потом. Названием же ее, со всеми заключенными в нем оттенками, как нельзя лучше может быть определена сама суть характеров, воплощаемых на экране Ли Марвином.

Непреклонность, непоколебимость, решительность, стремление идти к цели напрямик, избегая окольных путей,— превосходные человеческие качества. Не их ли привыкли мы связывать с представлением о характере героическом?

Их.

И вообще — разве так уж редки эти качества на экране? Разве не те же свойства характера отличали, например (если говорить об американском кино), героев Хамфри Богарта? Или Гэри Купера?

Те же самые.

Почему же так непохожи персонажи Марвина на персонажей Богарта? Почему характеры, созданные Богартом —

Окончание. Начало см. в № 8.

даже в гангстерских фильмах, не говоря уже о его Гарри Моргане из экранизации хемингуэевского «Иметь и не иметь», — воспринимаются нами как характеры героические, а по отношению к персонажам Ли Марвина кинокритики с редким единодушием употребляют термин «антигерой»?

Легче всего было бы, вероятно, ответить на этот вопрос так. Актер — как об этом говорил еще Шекспир устами Гамлета — есть зеркало своего времени. И в персонажах Богарта или Купера — хотели они того, нет ли — отразилось их время: тридцатые и сороковые годы. Так же как в персонажах Ли Марвина нашло свое отражение наше время. Которое, как многие на Западе уверяют, есть время антигероев.

Ответ вроде бы как ответ. Беда только в том, что мы вернулись к тому же, с чего начали: персонажи Ли Марвина — «антигерои». Оставим поэтому теорию и обратимся к практике. К актерским работам Ли Марвина.

С двумя из них советские зрители знакомы по фильмам, показанным на внеконкурсных просмотрах прошлогоднего Московского кинофестиваля. В одном из этих фильмов — в «Корабле дураков» Стенли Креймера — Марвин сыграл роль для себя неожиданную. Сыграл ушедшего на покой профессионального боксера, совершающего ныне увеселительную поездку в Европу.

У его героя были тяжелые движения и мутный взгляд неандертальца; он был несокрушимо убежден, что, коль скоро у него водятся деньжата, мир принадлежит ему. С тупым бычьим упорством шел он напролом к поставленной цели. Все равно, какая цель, в данном случае это была женщина, могло быть что-либо иное.

«Грязная дюжина»

Непреклонность, неуступчивость, непоколебимость — все эти свойства наличествовали и здесь. Марвин словно бы сыграл в «Корабле дураков» злую пародию на своего постоянного героя (антигероя). Пародию тем более убедительную, что его постоянному герою тоже, по сути, безразлично, к *к а к о й* цели шагает он напролом.

И в этом, быть может, главное отличие героев Ли Марвина от героев Хамфри Богарта. *А н т и г е р о е в* Марвина от героев Богарта.

7. Кодекс чести кондотьера

Вторым из показанных на прошлогоднем Московском кинофестивале фильмов с участием Ли Марвина были «Профессионалы». Вестерн, поставленный Ричардом Бруксом.

Марвин сыграл в картине роль Фардана, предводителя четверки храбрецов, подрядившихся (за солидный куш) сражаться за поруганную справедливость. К середине фильма становилось ясным, что справедливость, которую подрядилась восстановить четверка, вовсе не была поругана, а наоборот, действия четверки как раз и привели к ее, справедливости, поруганию. Но Фардан продолжает настаивать, чтобы взятое ими на себя дело они довели до конца.

«Напролом»

Я намеренно так оголяю сюжетную схему фильма: здесь как раз и важна ее алгебраическая оголенность. Важно то, что с одинаковой решимостью, одинаковым рвением Фардан готов сражаться и за справедливое и за несправедливое дело.

А еще вернее будет сказать так: это только нам, зрителям, одно представляется справедливым, другое — несправедливым, ему же, Фардану, хорошо известно, что и то и другое — фикция.

Таков Фардан сейчас. Так сказать, в настоящем времени.

Но картина не была бы столь значительной, если бы в ней — без всяких ретроспекций и наплывов — не приоткрывалось бы прошлое Фардана. Прошлое человека, беззаветно верившего в идею. И переставшего в нее верить, переставшего верить во что бы то ни было, когда идея эта была предана и оболгана теми, кто рядом с ним и столь же, казалось, беззаветно сражался за нее.

Но здесь алгеброй уже не обойтись. Назовем поэтому вещи своими именами.

Прошлое Фардана — прошлое революционера. Революция, за победу которой он сражался, — мексиканская революция десятых годов нашего века.

Легко себе представить, что т о г о Фардана, непоколебимо верившего в справедливость дела, за которое он сражается, мог бы в свое время сыграть Хамфри Богарт.

Но э т о г о Фардана Богарт с его умным, грустным взглядом не сыграл бы. Этого Фардана играет Ли Марвин, в глазах которого лед и сталь. Этот Фардан давно уже изверился в том, чему посвятил свою молодость.

Ему суждено было увидеть победу революции. Но ему суждено было увидеть и то, как плодами победы воспользовались расчетливые политиканы. Как они предали и продали то, во имя чего сражались и погибали его друзья. Во имя чего отдала свою жизнь его жена, расстрелянная карателями.

Так пришло безверие.

Проблема, затронутая авторами фильма, достаточно серьезна. Немало интеллигентов на Западе проделало этот путь: от веры в идею, от страстного приятия ее — к неверию, к опустошенности. И причины нередко бывали те же — когда временный неуспех, измена вчерашних друзей и единомышленников вели к разочарованности, к позиции «над схваткой».

Таков и неулыбчивый, с бесстрастным каменным лицом герой Ли Марвина. Кондотьер, чей кодекс чести повелевает ему непреклонно идти к поставленной перед ним цели. Цели, до которой ему нет ни малейшего дела.

И если он все же идет к ней, идет «напролом», сметая на своем пути все преграды, то вовсе не из-за верности каким-то идеалам и не из-за верности тому, кто нанял его, а из-за верности самому себе.

Ибо так и только так (полагает он), продаваясь кому угодно и именно этим сохраняя свою «незавербованность», сохраняет он в себе человека.

Ибо не все ли равно (полагает он), с кем и во имя чего бороться, раз всё вокруг — в с ё! — ложь и обман.

Вот почему и майор Райзмен, не верящий ни в бога, ни в черта, ни в высшее командование, отправляется тем не менее со своими двенадцатью «грязными» в тыл врага и исполняет свой долг до конца. Не из-за каких-то там высоких принципов — плевал он на них. Но потому, что, сознавая себя частицей всеобщего безумия, он сознает в то же время, что сам он ничего не в силах изменить. И в сознании этого, в сознании своей «незавербованности», в сознании с о з н а т е л ь н о с т и своего выбора — единственная его горькая услада.

Вот на какие философские высоты забрались мы вслед за антигероями Ли Марвина. А начали с чего, помните? С жалких «горилл». А ведь и те — подумать только! — были выдаваемы их создателями за антигероев.

Так что антигерой антигерою рознь.

Подумаем, однако, в чем она.

Бедняги гориллы точно знают, во имя чего они сражаются, во имя чего запродают себя. Во имя спасения собственной шкуры. Антигерой же высокого полета — как бы его ни звали: Райзмен, Фардан или Уокер (фильм «Напролом»),— запродавая себя, находит утешение в мысли, что сохраняет верность себе, своему «я». Хоть мысль эту, быть может, и не формулирует столь отчетливо, как это попытались сделать мы.

Но так или иначе, ему (антигерою-супермену) невдомек до поры до времени, что «незавербованность» его мнимая. Что сама его уверенность в собственной «незавербованности» чрезвычайно удобна для тех, в чьих руках он игрушка.

Ибо она, эта наивная уверенность, и делает его игрушкой в их руках.

8. Антигерой нашего времени

В чьих — «их»?

Ответить на этот вопрос как будто бы несложно. Во всяком случае, в применении к «Грязной дюжине» и «Профессионалам». В руках армейского командования в первом случае, в руках подрядившего четверку миллионера — во втором.

Это будут правильные, но частные ответы. Ответы, подсказанные сюжетными обстоятельствами. Впрочем, авторы названных фильмов и не пытаются дать ответ более общий. И осуждать их за это не стоит.

А что если все-таки попытаться дать более общий ответ? Кому или чему слу-

«Напролом»

жит антигерой (полагая, что служит самому себе)? Кем или чем вскармливается само представление об «антигерое», как чуть ли не о наиболее определяющей фигуре нашей эпохи?

Ответить на этот вопрос нам поможет фильм, поставленный режиссером Джоном Бурменом по роману Ричарда Старка. Фильм «Напролом», к которому мы долго шли окольными путями, но наконец-то все-таки добрались.

Поможет он нам ответить на этот вопрос вовсе не потому, что сам по себе глубоко философичен и авторы его пытаются докопаться до глубин. Ни до каких глубин они не докапываются, и вообще фильм средний.

Просто так получилось, что самим построением своим, самими сюжетными обстоятельствами он говорит о большем, чем рассчитывали сказать авторы.

Наиболее проницательные критики подметили это. Рецензент журнала «Сайт энд саунд» назвал картину «маленькой притчей», полагая, что она содержит «аллегорическое изображение современной американской жизни». Этот же, кстати, рецензент заметил, что невероятная популярность Ли Марвина не только объясняется его интересными актерскими работами, но и сама по себе является неким комментарием к нашему времени.

Итак — притча. Притча с Ли Марвином в главной роли.

В отличие от «Дюжины» и от «Профессионалов» здесь он никому и ничему не служит. Он сам по себе. Один против всех. Идеальная (для антигероя) ситуация. Занят же он на протяжении всей картины тем, что мстит. Отвоевывает свои законные, жульническим образом похищенные у него девяносто три тысячи долларов.

Насчет законности и жульничества. Сам-то он считает, что дело обстоит именно так. Но ведь мир наш (полагает он вслед за другими антигероями) построен на лжи и обмане. Никому и ничему верить нельзя. Чего ж обижаться, если тебя надули? И к чему мстить?

А он мстит вовсе не потому, что обижается. Просто месть для него единственный способ самоутверждения. А это для него (как и для любого другого уважающего себя антигероя) — главная цель в жизни.

Расстановка же противоборствующих сил в фильме такова. Существует (подразумевается) внешний мир. Живущий (предположительно) по законам добродетели. И существует реальный мир фильма. Мир преступлений и обмана.

Нет-нет, оба эти мира вовсе не противопоставляются друг другу. Тот, внешний, мир существует лишь как некая условность. Все же конфликты и противостояния сосредоточены в мире реальном.

В том предположительно добродетельном мире где-то и у кого-то похищена крупная сумма. Похищена бандой, которую мы назовем бандой А.

В действие вступает вторая банда — банда Б. Она похищает у банды А часть похищенной ею суммы.

Теперь круг еще более суживается, и все последующие конфликты сосредоточены в пределах банды Б.

Двое из ее участников решают округлить причитающуюся им сумму за счет доли третьего. С каковой целью они, выпустив в него несколько пуль, скрываются в неизвестном направлении. Следует добавить, что эти двое — жена и близкий друг третьего.

Но третьему удается выжить. Зовут третьего Уокер. Играет Уокера Ли Марвин.

Сменившие столь многих владельцев деньги пошли на организацию синдиката. Владельцы его живут в загородных виллах, разводят цветочки и вообще ведут мирный, добропорядочно-буржуазный образ жизни. Что не мешает руководимому ими синдикату быть организацией преступников.

Этой-то организации, вернее, ее руководителям и начинает мстить Уокер. Помогает ему в этом некая бесцветная личность по имени Йост.

Первым делом Уокер предстает перед женой. Изменница кончает самоубийством. И затем методично, одного за другим самыми различными способами устраняет он руководителей синдиката, начав, конечно, с неверного друга.

И лишь когда все уже позади, когда он может получить свои девяносто три тысячи, выясняется, что он был игрушкой в чужих руках. Что вся его бурная деятельность невидимо направлялась Йостом. Что настоящее имя Йоста — Фейрфэкс и что он — один из руководителей синдиката. Теперь, избавившись от совладельцев, он полностью сосредоточил в своих руках всю власть, все доходы.

А что до девяноста трех тысяч, то Уокер может их получить. Он их честно заработал.

Но Уокер не хочет получить т а к заработанные деньги. Он не хочет быть игрушкой в чьих бы то ни было руках. Он хочет остаться верен себе.

Ситуация в финале та же, что в «Профессионалах». Фардан тоже узнает, что был обведен вокруг пальца. И тоже отказывается от награды. Все та же классическая (для антигероя) ситуация — «победитель не получает ничего».

А что действие картины замкнуто в узких рамках преступного мира, так это (вопреки, видимо, намерению авторов) и сообщает ей ту самую аллегоричность, о которой упоминалось выше. Ведь законы этого малого мира — точное отражение законов мира большого, то есть буржуазного общества.

И как ни дробить его, это общество, какую бы ячейку его ни взять для исследования — взаимоотношения ли враждующих банд-синдикатов, отношения ли внутри одного синдиката, одной банды, — законы все те же: человек человеку волк.

Гарри Морган из «Иметь и не иметь» Хемингуэя (сыгранный на экране Хамфри Богартом) приходил в конце концов к убеждению: «...человек один не может ни черта». Именно в этом была его победа. Победа в самом поражении.

Антигерой нашего времени (одним из воплощений которого являются экранные создания Ли Марвина) полагает, что если он хоть что-то может, то именно один. Против всех. Сам за себя. Противопоставив себя, как личность, безличностному и безымянному синдикату. Именно в этом залог его неминуемого поражения. Даже если он победил.

Ибо сама концепция антигероя тоже в конечном счете отражение законов буржуазного мира, в котором он живет. И одно из условий питательной среды для упрочения этих законов.

Горячее лето

Александр Новогрудский

Даже в Канне...

Когда-то Ги де Мопассан на паруснике «Милый друг» приплыл к Лазурному берегу.

Он восхищался тем, что на Антибском мысе, «в этом волшебном саду, вклиненном между двух морей, растут прекраснейшие цветы Европы».

В своем каннском дневнике он написал: «Не успел я вчера ступить на набережную Круазетт, как мне повстречались три высочества, один за другим. В нашей демократической стране Канн стал городом знати».

Мопассан удивлялся, почему не догадались построить в Канне гавань: «Как сильно увеличился бы приток денег в этот город, если бы большие парусники иностранных туристов находили здесь безопасный уют!»

Сегодня в каннской тихой гавани лениво покачиваются шикарные яхты под иностранными флагами. По-прежнему бросают длинные свои тени на Круазетт стройные пальмы. Что касается «высочеств»... солнечный Канн остается городом знати. Только титулы другие, измеряемые миллионами долларов или, на худой конец, франков.

Отели-дворцы, стоящие вдоль набережной, свидетельствуют о том, что со времен Мопассана «приток денег» и впрямь изрядно увеличился. Дабы он не иссякал, в городе каждую весну проводятся международные кинофестивали. И субсидируют их владельцы отелей-дворцов.

В эти фестивальные дни у каннских причалов болтается особенно много яхт. Вестибюль фешенебельного отеля «Карлтон» напоминает не то биржу, не то ярмарку. Продают и покупают самоновейшие фильмы. За столиками кафе заключаются сделки: «даю», «беру». Снуют вездесущие маклеры. Нередко удачливый делец, задешево купивший киноленту на корню, перепродает ее заезжему бизнесмену по тройной цене.

Морские волны не опасны для набережной, но ее затопляют волны световой рекламы. У пляжей, у дверей отелей фланируют полураздетые девицы, на их загорелых спинах — тоже рекламы ради — выведены краской названия фильмов.

Фестиваль для знати... Фестиваль для туристов... Фестиваль для денег...

При всем том Каннский фестиваль имеет и другое значение. В нем участвуют киномастера из многих стран. Их новые работы, показанные здесь, получают широкий отклик в мире. Хотят того или не хотят устроители, на экране неизбежно происходит конфронтация философских и художественных идей. И если передовое произведение киноискусства одерживает победу именно здесь, в подобной обстановке (как это было, например, с нашими фильмами «Летят журавли», «Баллада о солдате» или «Ленин в Польше»), если такая победа достигнута не путем компромиссов или уступок вкусам филистерской публики, она оказывается вдвойне отрадной.

Случалось, впрочем, иногда, что заслуженная победа того или иного художника на конкурсе не получала признания жюри в результате хитрых закулисных махинаций... Всякое бывало в Канне. Но не о том сейчас речь.

Особо коммерциальный характер Каннского фестиваля давно известен. Напоминаю об этом только затем, чтобы был яснее смысл бурных событий, разыгравшихся на фестивале 1968 года.

— Поговорки стареют, теперь уже, пожалуй, не скажешь: «Париж всегда Париж»,— втолковывал мне знакомый французский журналист.— А вот уж Канн остается Канном... Здесь перемены невозможны...

Действительно, уже двадцать лет подряд перед респектабельной публикой в смокингах и вечерних платьях распахивались двери каннского Дворца кино. Все шло чинно, благородно.

И вдруг... Такими словечками — «вдруг», «внезапно», «неожиданно» — пестрели репортажи о происшествиях на двадцать первом Каннском фестивале. Однако так ли уж «вдруг» и «неожиданно»?

Каннской публике все происходящее казалось громом с ясного неба. Она еще не понимала, что гром гремел в Париже и в Марселе, в Лионе и Нанте, а дальние молнии падали на каннский Дворец кино.

Вся Франция уже была потрясена шквалом громадной социальной битвы.

События в Канне были ее слабым и, в сущности, мелким отголоском. Только в этом отношении они стоят внимания. Ибо рассказ о них можно было бы начать словами: «Даже в Канне...»

Буря на Лазурном берегу

Начну по порядку... Когда уже прошла первая неделя фестиваля, однажды ранним утром я зашел в пресс-центр узнать о новостях. Среди множества бумажек, расклеенных на щитах, — анонсов о приемах и коктейлях или объявлений о том, что «прибывшая в Канн всемирно известная красавица, артистка (имярек) сегодня (в таком-то часу) будет на Гавайском пляже, господ журналистов просят не забыть...» — был прикреплен листок с несколькими строками, напечатанными на машинке. Листок был озаглавлен: «Декларация». В нем сообщалось, что французские кинематографисты, собравшиеся накануне вечером на митинг в Париже, постановили в знак солидарности со студенческим и рабочим движением закрыть Каннский фестиваль. Осуществить это они призывают французских участников конкурса вкупе с иностранными коллегами. Под декларацией стояла подпись в духе Великой революции конца XVIII века — «Генеральные штаты кинематографистов Франции».

Я спросил дежурного чиновника, нельзя ли получить текст этого заявления.

— Что вы, мсье, — усмехнулся тот, — какая-то чушь! Не знаю, кто это вывесил.

На ступенях Дворца кино я увидел режиссера Годара, окруженного группой молодежи. Он объяснял, что ведутся переговоры с членами жюри фестиваля, чтобы те забастовали.

Лидерами «движения протеста» в Канне, как оказалось, были Клод Лелуш, Жан-Люк Годар, Луи Малль, Франсуа Трюффо, Альбикоко и еще несколько представителей разных поколений французских кинематографистов.

У дверей большого фестивального кинозала уже не было видно привычных контролеров. Зал оккупировали организаторы мятежа. Они держали речи с просцениума, призывая положить конец фестивалю в знак единства с бастующими студентами и рабочими.

Радио сообщало: бастуют уже миллионы рабочих.

Остановились поезда: многие участники фестиваля, ехавшие из Парижа, застряли на полпути, в Дижоне.

Среди них был Ален Рене, который при всей своей популярности впервые в этом году имел возможность принять участие в каннском конкурсе.

Ехавшая тем же поездом художница Надя Леже, страстная поклонница прогрессивного кино, нашла единственный способ выбраться из Дижона: она наняла катафалк и на нем примчалась в Канн.

Этот экипаж как нельзя более соответствовал настроению, царившему в администрации фестиваля.

От Алена Рене пришло известие, что он снимает свой фильм с фестивальной программы, желая выразить солидарность с бастующими. Такое же решение принял молодой французский режиссер Доменик Делюш. Их примеру последовали некоторые иностранцы, участники конкурса...

Эти известия, приходящие одно за другим, вызывают крики радости, взрывы аплодисментов на митинге во Дворце кино.

К началу объявленного фестивального сеанса в зал набивается, однако, все больше публики, купившей дорогие билеты. Эти скандируют: «Просмотр! Просмотр!», «Лелуша за дверь!», «Годара к чертям!»

Какой-то краснолицый старик, смахивающий на трактирщика, вопит:

— Негодяи! Мы вложили деньги в этот дворец!

На просцениуме перед экраном уже идет драка между «мятежниками» и теми, кто хочет их оттуда вытеснить. Фестивальный фотограф бьет Годара... Кого-то сбрасывают в партер...

Взволнованный, бледный директор фестиваля Фавр Ле Бре выходит к микрофону и объявляет, что ввиду добровольной отставки нескольких членов жюри фестивальный конкурс прекращается. Отменяются все празднества и светские формальности. Будут только информационные просмотры...

Неистовый шум в зале нарастает.

По приказу директора механики начинают демонстрацию испанского фильма. Пробуют раздвинуть занавес перед экраном. Но «мятежники» держат полотнища занавеса, сжимая их кулаками. Кадры фильма мелькают на закрытом занавесе. Звук тонет в невообразимом шуме.

Скандальный сеанс прерывается. А вскоре в соседнем помещении — так называемом зале Кокто — открывается митинг кинематографистов и журналистов, который длится до утра...

В очередном фестивальном пресс-бюллетене, на месте, отведенном программе просмотров, крупно набранное «До свидания!». Далее следует официальное сообщение о закрытии фестиваля. И вслед за этим — изречение Руссо: «Вокруг нас все меняется...»

...К этому времени бастовали уже все железные дороги и авиалинии.

Дельцы и туристы в панике упаковывали чемоданы, искали горючее для автомашин.

А по набережной тоскливо метались девицы с яркими буквами, намалеванными на их спинах трудносмываемой краской.

«Каннский бунт» — во имя чего?

Такова вкратце хроника событий. Время поразмыслить об их причинах, следуя прутковскому совету: «Смотри в корень!» Причины же эти не поддаются однозначному определению.

Что двигало французскими кинематографистами — в том числе и довольно преуспевающими,— когда они учиняли «каннский бунт»? Какие чувства владели ими: глубокое ощущение солидарности с рабочими, поднявшимися на борьбу, или, быть может, желание прослыть «сверхреволюционерами», суетная жажда популярности? Кто был прав: те, кто бежал за прославленным режиссером, скандируя: «Браво, Лелуш!», или те, кто кричал ему: «Демагог, отдай свою яхту рабочим!»?

Думаю, что у разных участников «бунта» были разные мотивы. Чтение в чужих душах вообще занятие никчемное. Бесспорно, кое-кто из «бунтарей» отдал дань стремлению к саморекламе или увлечению модным анархическим революционаризмом. Но некоторые, не сомневаюсь, были охвачены искренней радостью сопричастия большому народному движению.

Именно оно — это движение — было решающим фактором, без которого маленький «каннский бунт» был бы попросту невозможен.

И хотя от эффектного революционного жеста еще очень далеко до серьезного осознания художником своего места в грандиозной классовой битве, я не стал бы относиться к этому «бунту» только иронически.

Истоки его, повторяю, куда легче было понять не в Канне, а в Париже, охваченном всеобщей забастовкой. Париже без городского транспорта — без метро, автобусов, такси. Париже без почты, без больших магазинов, без музеев и театров. Париже, заваленном контейнерами с мусором...

Бастовали индустриальные гиганты и маленькие фабрики. Рабочие не покидали своих предприятий, расцвеченных красными флагами. У большинства учреждений тоже стояли стачечные пикеты. Поражали не только масштабы борьбы — около десяти миллионов бастующих! — но и небывалая сплоченность, единство воли и действий всех ее участников.

В программном документе Французской коммунистической партии тогда говорилось:

«Миллионы рабочих, служащих, студентов, крестьян вступили в борьбу потому, что в течение десяти лет деголлевская власть проводила политику, противоречащую их интересам и их надеждам, в исключительных интересах крупного капитала».

Студенты занимали Сорбонну и театр «Одеон», где шли круглосуточные митинги. Они выдвигали лозунги различного смысла и значения, но главные из них были верными: то были требования о демократизации высшей школы.

Тройные кордоны полиции блокировали мосты через Сену, ведущие к Латинскому кварталу.

По ночам вспыхивали бои. В иную ночь раненые насчитывались сотнями. То тут, то там возникали баррикады. Их строили из поваленных деревьев, железных решеток и перевернутых автомашин. Из баков вытекал бензин, и баррикады часто превращались в огненные стены.

Полицейских снабдили щитами античного образца — прикрываться от града камней. Так они и стояли на каждом углу: в одной руке — щит, в другой — дубинка.

В студенческих кварталах сновали различного рода провокаторы: маоисты, неотроцкисты, анархисты. С ними вместе в трогательном единении действовали «катангцы», фашиствующие молодчики авантюристского толка, которых позднее студенты вышибли из здания Сорбонны.

Тактикой бессмысленных эксцессов и провокаций «ультралевые» приносили ощутимый вред рабочему и студенческому движению, играя на руку правящим кругам, которые использовали их нелепые выходки для запугивания населения.

По серьезному счету группировки «сверхлеваков» не представляли реальной силы. Но они поднимали наибольший шум. Они напоминали комара, который сидит на мчащемся локомотиве и во всю свою мочь пищит, что именно он, комар, двигает поезд.

Конечно, далеко не все молодые люди, шагавшие в колоннах под черными флагами,— завзятые анархисты. Многие юные участники баррикадных боев были захвачены романтикой революционного действия. Поджигая с четырех сторон здание биржи, они были уверены, что уничтожают «оплот

капитализма». Им было невдомек, что ни от таких «геройских акций», ни от их громких выкриков устои буржуазного общества отнюдь не пострадают.

Глядя на дымящиеся остовы баррикад, на разбитые киоски у площади Бастилии, я думал о том, что подстрекательские призывы «ультралевых» падали на благоприятную почву революционных настроений молодежи, не знающей ни методов, ни законов настоящей борьбы.

Крикливые «леваки» вели бесчестную пропаганду против французских коммунистов, действительных выразителей и защитников интересов трудового народа. Еще более помогали реакционным силам спровоцированные «ультралевыми» бесполезные кровавые стычки. По справедливому замечанию одного французского публициста, анархические баррикадные бои, даром спиленные деревья на бульварах, впустую сожженные автомашины приносили дополнительные тысячи голосов правым партиям (что и сказалось позднее на июньских выборах).

Привожу эти блокнотные записи не затем, чтобы состязаться с газетными корреспондентами, описавшими «красный май» в Париже куда подробнее и лучше. Хочется только напомнить о сложной диалектике социальной борьбы во Франции. Борьбы, где рядом с огромными движениями, имеющими реальное историческое значение, рядом с великими проявлениями классового мужества и рабочей солидарности мы наблюдаем вспышки восстаний против буржуазного уклада жизни в формах иногда наивных, а подчас откровенно мелкобуржуазных, анархических.

Все это нашло свое отражение и в настроениях значительной части художественной интеллигенции, и в творчестве ряда художников кино (о чем речь пойдет дальше), и в маленьком эпизоде «каннского бунта».

Но понять до конца этот эпизод невозможно, если не вспомнить еще об одной его стороне.

Бедствия «десятой музы»

Кроме общего счета, который трудовая Франция предъявила правителям Пятой республики, у кинематографистов был свой, особый счет.

Виднейшие режиссеры и актеры говорили мне в те дни:

— Наконец-то! Наконец начинается!

Радовались даже некоторые продюсеры, правда, не самые богатые:

— Са комманс! Это начинается!

«Это» — время социальных сдвигов, перемен к лучшему.

«Теперь, когда министр, ведающий кино, для вас свой человек»... Такие слова произнес именно в Канне несколько лет назад писатель Андре Мальро, ставший министром культуры. Тогда же он посулил новую эру благоденствия национального киноискусства.

С тех пор Мальро «почистил» Париж. К ужасу парижан преклонного возраста, он приказал освободить от векового слоя копоти и грязи старинные здания и скульптуры. Триумфальная арка блестит, как новенькая... Меняет свой цвет Консьержери...

Но, увы, пескоструйными аппаратами невозможно сбить оковы, которыми опутана французская «десятая муза».

Положение ухудшается с каждым годом. Судите сами: по данным, опубликованным во французской печати, в 1957 году в стране было выпущено 142 фильма, из которых 81 фильм был сделан без иностранного финансового и иного участия; а в 1967 году выпущено всего 68 фильмов, среди которых собственно французских только 46!

За то же десятилетие число кинопосещений (составлявшее в 1957 году 411 миллионов) сократилось больше чем вдвое, что нельзя объяснить только натиском телевидения. Многие сотни кинотеатров превращены в гаражи или крытые рынки.

Число безработных или эпизодически занятых работников кино во Франции

составляло в минувшем году от двух до двух с половиной тысяч.

(Замечу в скобках, что французских кинематографистов вряд ли могут утешить ссылки на неменьшие бедствия кинематографий других западноевропейских стран. Факты грубого поглощения английского национального кино американским капиталом достаточно широко известны. Что касается Италии, то буржуазная миланская газета «Коррьере делла сера» недавно сообщала: «Мы контролируем не более 30—35 процентов кинорынка в стране... Голливуд же контролирует почти 70 процентов... Тем, кого тревожит американизация итальянского кино, можно сказать, что во Франции и Западной Германии степень американского засилья в области кино еще более высока...». Процесс размыва и колонизации национальных кинематографий в современном капиталистическом мире достоин особого исследования.)

Обещания правителей Пятой республики оказать поддержку развитию национального киноискусства остались словами.

Комментируя эти факты, кинообозреватель «Юманите» Самюэль Ляшиз сравнивает французское кино с больным, теряющим последние силы. «В 1968 году,— добавляет он,— вступление в общий рынок грозит нанести ему смертельный удар». Об этом с горечью говорили французские кинематографисты на летучих собраниях в дни «каннского бунта», призывая к демонстративному взрыву фестиваля.

«Срочно требуются революционные фильмы»

Рассказ об этой шумной акции протеста хочу закончить еще одним штрихом.

На ночном митинге в зале Кокто среди облаков табачного дыма гремели витии.

Одни требовали наглухо закрыть Дворец кино, оскверненный аристократическими традициями.

Другие предлагали, напротив, широко раскрыть его двери трудящимся: «Призовем туда наших отцов и матерей, братьев и сестер!..»

Еще один оратор провозгласил:

— Пускай там делают, что хотят, а мы останемся в этом зале и будем день и ночь смотреть революционные фильмы!

Кто-то крикнул с места:

— Революционные фильмы! Где ты их тут найдешь?

Этот вопрос так и остался без ответа.

Я слышал его много раз, встречаясь с западными передовыми кинематографистами. Конечно, революционность искусства каждый из них понимал по-своему и с некоторыми приходилось спорить. Но чаще всего вопрос ставился точно: где большие, масштабные произведения о классовых битвах в буржуазном мире, о крушении колониальных империй, о социальных сдвигах, которыми знаменуется история нашего века?

Такой вопрос полемичен, он звучит справедливым укором не только кинемастерам Запада, но в первую очередь деятелям социалистического киноискусства.

Молодой японский кинематографист, приехавший в Москву, делился своими переживаниями:

— Я на днях увидел «Юность Максима» и закричал от радости. Почему сегодня не создают таких фильмов?

Дело не в том, чтобы возродить стилистику тридцатых годов, а в том, чтобы по-новому развивать лучшие, революционные традиции нашего искусства.

В Париже в дни гигантской стачки на Елисейских полях шли обычные детективные и сексуальные боевики.

Но среди множества печатных и рукописных воззваний, покрывавших стены Латинского квартала, я увидел афиши маленьких кинотеатров, которые приглашали посмотреть «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пудовкина и «Бежин луг» Сергея Эйзенштейна.

Читать эти афиши было радостно и грустно. Можно радоваться, что произведения революционной киноклассики, переживая десятилетия или заново возрождаясь, находят живой отзвук в душах современников. Но разве не досадно, что столь немногие фильмы последних лет входят в духовный арсенал борющихся рабочих, крестьян, студентов Запада, отвечая их настроениям и внутренним запросам? Тут есть о чем подумать.

Бесспорно одно: жизнь и борьба человечества выдвигают перед киноискусством все новые и новые властные требования.

(Окончание следует)

Решая проблемы современности...

М. Королева

Острое чувство времени, тяга к жизненно важным проблемам сегодняшнего дня, непрестанные поиски формы — качества, присущие венгерскому документальному киноискусству последних лет.

Венгерские кинематографисты стремятся находить волнующие проблемы и темы для своих фильмов, рождающие интерес у зрителя, способствующие формированию социалистического сознания. Отсюда и усиленные поиски новых форм, помогающих донести до зрителя содержание фильма. Отсюда и рождение понятия «художественно-документальный фильм».

Это нечто отличное от бытующего у нас термина, обозначающего переход от чисто информационного принципа к художественным обобщениям в рамках строгой документальности.

Венгерские друзья считают художественно-документальными картины, основой которых остается кинодокумент, но где есть ярко выраженное авторское отношение к материалу и тема решается с использованием всего арсенала средств игрового и других видов киноискусства.

Характерным образцом художественно-документального фильма можно считать картину «Крещение», отмеченную главной премией на V национальном фестивале короткометражных фильмов 1968 года в Мишкольце.

Автор ее сценарист, режиссер и оператор Шандор Шара широко известен и за пределами Венгрии своим фильмом «Цыгане», который он сделал на Экспериментальной студии имени Белы Балаша. Шандор Шара — великолепный оператор-живописец, о чем свидетельствует и его последняя работа.

Фильм «Крещение» — о том, как к крестьянам, живущим на хуторах, приезжает актерская труппа, которая должна давать спектакль «Как вам это понравится?» Шекс-

пира*. Мы не видим самого представления, да и не в нем дело. Объектив кинокамеры подробно рисует картины быта хуторян, дорогу, а скорее бездорожье, по которому передвигаются актеры, тщетно пытаясь добраться до места представления. Их путь то и дело перебивается показом жизни крестьян, занятых своими делами, заботами о хлебе насущном (в Венгрии еще много крестьян живет на хуторах, почти не связанных с внешним миром; это особая проблема для сельского хозяйства страны). Труд актеров тоже нелегок. Они тащат на себе весь необходимый реквизит — декорации, костюмы,— мечтая о предстоящих встречах с благодарными зрителями.

Художник тщательно и любовно выписывает портреты людей, стремясь проникнуть в их внутренний мир, как бы высветить тревожащие их мысли. Он уделяет большое внимание композиционному построению кадра, пейзажам, на фоне которых происходит действие.

Конец зимы. Хрустально-чистый воздух... Карандашно-контурные зарисовки деревьев, построек. Светлая, безоблачная природа как бы контрастирует с повседневными заботами людей. И только ватага мальчишек с распахнутыми, как крылья, полами пальто уплывает на коньках по скользкому льду куда-то к горизонту. Эти финальные кадры — как бы образный знак нового поколения, летящего в будущее.

Так увидел свою тему Шандор Шара. Всем образным строем фильма он сумел взволновать зрителя, еще раз напомнить, что плохо по старинке жить крестьянам на хуторах, куда с трудом проникают начала новой жизни.

* В съемках фильма «Крещение» принимали участие еще два оператора: Янош Кенде и Тамаш Андор.

Очень актуальны в сегодняшней Венгрии проблемы молодежи, ее участия в строительстве социализма, ее гражданственности и нравственности.

Марианна Семеш создала в минувшем году два фильма на эту тему: «Это так просто» («Ватага») и «Я беспокоюсь за тебя».

«Если мы хотим рассказать что-то новое о человеке, мы должны показывать самые драматические моменты в его жизни, которые решают его судьбу» — таков творческий принцип М. Семеш, высказанный ею во время посещения редакции журнала «Искусство кино». Созданные ею ранее фильмы, такие, например, как «Развод по-будапештски» (оператор Арпад Сабо), раскрывали именно такие драматические моменты жизни людей. Однако ограниченность метода «синема-верите», которым этот фильм был сделан, по словам М. Семеш, завела ее в тупик. Ее творческой фантазии стало тесно в рамках кинонаблюдений скрытой камерой, и она решила в новых своих фильмах прибегнуть к элементам игрового кино.

В фильме «Это так просто» реально существующие конкретные персонажи заменены актерами (возможно, непрофессионалами, однако действующими в «документальных» обстоятельствах).

Ватага молодых людей проводит время на пикнике за городом. Почему они так невеселы? Оказывается, они потеряли интерес к восприятию живой природы, друг к другу, к самим себе. От нечего делать они разводят костер, потом от скуки затевают драку, сначала шутя, затем всерьез, потом слишком всерьез. Один из них поднимает камень и готов бросить его в товарища. Аппарат наезжает на этот камень. Крупно. Еще крупнее. Он как бы предупреждает преступление, которое секунду назад казалось неотвратимым.

Что это за жанр — киноэтюд, плакат, дидактическая новелла? Думается, дело не в названии. Автор выразил свое неравнодушное отношение к увиденному, наблюденному в жизни и обобщенному в этом коротком фильме. Автор осуждает людей бездумных, пустых, не чувствующих ответственности за свои поступки. Каждым кадром своего фильма он взывает к этим и подобным им сидящим в зале молодым людям: остановитесь, пока не поздно! Кто поднял камень, тот может совершить преступление и не против одного человека, а против многих.

В другом фильме «Я беспокоюсь за тебя» М. Семеш обращается к еще более драматическим моментам жизни людей. Ее волнуют причины самоубийства молодого человека.

Нельзя сказать, что это актуальная для венгерской действительности проблема. Однако она тревожит режиссера. Что побуждает некоторых молодых людей решиться на столь отчаянный шаг? Материальные трудности? Крушение идеалов? Безответная любовь?.. Автор путем тщательных исследований приходит к выводу: общество и семья много делают для молодых людей. Но бывает так, что слишком ограждают их от забот и трудностей, лишают возможности проявлять инициативу, решать свою судьбу.

Такой пример показывают нам в фильме «Я беспокоюсь за тебя». Юноша живет в обеспеченной семье. У него есть все, кроме права выбирать свой жизненный путь. Родители определили ему профессию, избрали подходящий, по их мнению, институт и предрешили дальнейшую судьбу. Не имея твердой жизненной закалки, не умея отстоять свои собственные планы, он приходит к мысли о самоубийстве.

И снова в конце фильма ставится знак вопроса. «Почему это произошло?» — спрашивает в отчаянии мать. А зритель, подготовленный всей логикой развития картины, уже знает, как на него ответить.

Что заставило автора в документальную ткань фильма ввести актеров (герой, его мать и некоторые другие персонажи)? Недоверие к документальному материалу или сдерживающее чувство такта — нежелание нанести дополнительные душевные травмы родственникам погибшего? Видимо, и то и другое.

Можно было эту тему снимать репортажно? В том аспекте, как ее решает М. Семеш, видимо, нет. Вероятно, поэтому М. Семеш сделала картину документально-игровой.

Трудно не пожалеть, что М. Семеш ушла от репортажного кино, особенно когда вспоминаешь ее фильм «Развод по-будапештски».

Для современного этапа развития венгерского документального кино вообще характерен уход от репортажных съемок.

Специальный приз города на последнем кинофестивале в Мишкольце получил полнометражный фильм «Сколько человеку жить положено?». Авторы его, сценарист и режиссер Юдит Элек и оператор Элемер Рагайи, остановились на проблеме преемственности поколений рабочего класса. Первая половина фильма посвящена уходу на пенсию кадрового рабочего. Вторая — приезду в столицу паренька, поступающего в профессионально-техническое училище завода. В фильме подробно прослеживаются эти события.

Картина решена так называемым методом «реконструкции». Все события в ней «сыграны», повторены специально для съемок реальными персонажами.

У нас это называется «восстановлением факта». Наши кинодокументалисты прибегают к этому приему редко, опасаясь нанести ущерб достоверности и правдивости документального киноматериала.

В венгерском документальном кино наблюдается сейчас усиленная тяга к «реконструкции», мне кажется, не всегда оправданная. Так, тема картины «Сколько человеку жить положено?» прекрасно могла быть решена чисто документальными средствами.

В начале фильма старый рабочий готовится к уходу с завода. Он прощается с цехами, затем решает... принять душ. Аппарат фиксирует раздевание, затем за обнаженным стариком следует в душевую. Зачем сыгран этот эпизод? Какую он несет смысловую и художественную нагрузку? На этот вопрос ответить трудно. Много здесь необязательного, отвлекающего, утяжеляющего ритм фильма и нарушающего его композиционную стройность.

Если говорить о первой половине картины, то это также касается эпизодов долгих хождений старика по дому, двору, съемки его в спальне, за обедом и т. п. Понятно, что авторам хотелось подчеркнуть тоску рабочего человека по привычному, любимому делу. Но им, видимо, не хватило примечательных деталей, подробностей, наблюденных в жизни своего героя. А сам рабочий, не будучи актером, не смог передать всю сложную гамму своих переживаний. В результате получились длинные по метражу, однообразные по содержанию и мысли куски, не нагнетающие, а скорее наоборот — притупляющие интерес к происходящему на экране.

Те же недостатки присущи и второй части, которая также перегружена эпизодами, не имеющими прямого отношения к основной драматургической линии.

Выбор темы, обращенной к жизни рабочего класса, постановка проблемы заслуживают, на наш взгляд, одобрения. Однако отсутствие четкой структуры и верно найденной стилистики сильно снижает звучание картины.

Сделанный в том же ключе фильм Иштвана Гаала «Хроника» посвящен истории выселения из деревни местной «ведьмы» — пожилой женщины, подозреваемой в колдовстве.

Иштван Гаал, очаровавший нас когда-то своим мастерством в фильме «Цыгане» (он был оператором этого фильма), проявил и здесь* незаурядный талант ви́дения материала, умения передать его фактуру. Он сталкивает два мира, уживающихся рядом: ветхие постройки, керосиновые лампы и другие приметы старой жизни с укоренившимися в ней древними предрассудками и новый мир с добротными школьными зданиями, электричеством, жизнерадостными лицами ребят.

Само название фильма «Хроника» определяет его композиционное построение. Автор подробно фиксирует ход события, но не снятого репортажно, а опять же восстановленного, «реконструированного». Опыт этого фильма тоже показывает ненадежность метода «реконструкции», требующего, чтобы обычные люди, неактеры, играли самих себя.

Ряд венгерских документальных картин последнего года посвящен работе скульпторов, художников, ремесленников.

Создатели фильма «Скульпторы на заводе» (режиссер Габор Такач) с первых же кадров вводят нас в мир творчества, в атмосферу рождения искусства. И сразу же становится все интересно: и как готовят строительный материал — алюминий, и как примеряют детали скульптуры, и как их собирают в единое целое.

В процесс творчества, в исследование этого процесса погружают нас и другой фильм Габора Такача «Три книги, три художника» (оператор Лайош Ванча) и кар-

* В фильме «Хроника» Иштван Гаал выступает как сценарист, режиссер и оператор.

тина «Как делаются лапти» (сценарист и режиссер Винце Лакатош, оператор Анна Хершко).

Почему нам все интересно в фильме «Как делаются лапти»? Да потому, что это интересно и самим авторам. Мы удивляемся чуду сотворения... бочкора (венгерского лаптя), потому что этому удивляются режиссер Лакатош и замечательный оператор Анна Хершко.

Мы не можем не запомнить историю венгерского лаптя, так мудро и вдохновенно рассказанную с экрана старым мастером, как не можем остаться равнодушными к проблемам оформления книги («Три книги, три художника»).

Фильм Илоны Колонич «Это тоже Будапешт» решен в чисто репортажной манере. Это лирическое повествование о многоликом городе, о его известных и малоизвестных достопримечательностях, о жителях венгерской столицы.

Оператор Янош Тот, прославившийся в свое время съемками фильмов, созданных на студии имени Белы Балаша,— «Элегия», «Ты», «Такова эта война» (о войне во Вьетнаме) и другие, — зарекомендовал себя как большой мастер, умеющий по-своему ощутить и передать в цветном и черно-белом изображении любой объект съемки, оригинально строить кадр, проникать в атмосферу события.

Много раз запечатленный на пленке Будапешт благодаря мастерству И. Колонич и Я. Тота предстал перед нами в совершенно новом обличье, повернулся доселе еще незнакомыми сторонами. Этому немало способствовал музыкальный комментарий (дикторского текста в фильме нет), органически вошедший в фильм вместе с песенкой о Будапеште. Музыка, организуя изобразительный материал и подчиняя его определенному ритму, несет здесь драматургическую нагрузку.

Круг интересов венгерских документалистов выходит далеко за пределы страны. В последнее время появились их новые фильмы о Вьетнаме, Лаосе, Гвинее, США. Все это разные картины: репортажные, чисто монтажные, решенные в «художественно-документальных» формах.

Среди них особого внимания заслуживают фильмы Йожефа Киша, снятые им вместе с оператором Иштваном Зёльди во Вьетнаме.

Йожеф Киш объездил много стран мира. Привезенный оттуда кинематографический материал лег в основу ряда произведений. Война во Вьетнаме позвала Киша в страну, где несколько лет назад он снимал фильм о счастливой трудовой жизни народа, строящего социализм.

В фильме «Давид» режиссер прибегает к метафоре, сравнивая вьетнамский народ с библейским героем, победившим в неравном бою великана Голиафа. Картина рассказывает о том, что позволяет вьетнамскому народу наращивать удары по превосходящим силам американских агрессоров. Режиссер Киш и оператор Зёльди, создавая этот небольшой репортажный фильм, проявили не только прекрасное профессиональное мастерство, но и незаурядное мужество. В опубликованных журналом «Искусство кино» (1968, № 3) дневниковых записях Й. Киша подробно рассказывается — о сложных условиях съемок, которые они производили во Вьетнаме и Лаосе.

Часть фильма «Показания свидетеля» состоит из цветных съемок, сделанных Й. Кишем в предвоенное время. Жизнь сегодняшнего Вьетнама снята на черно-белой пленке. Картина не имеет дикторского текста. Потому вся драматургическая нагрузка ложится на цвет, монтаж, музыку и, естественно, на изобразительное содержание кадра. Активное действующее

лицо фильма — сам автор, стоящий за кадром. Он говорит документами, строит свою «речь» ярко, взволнованно, образно.

Вьетнамские фильмы Й. Киша и И. Зёльди были справедливо отмечены специальной премией жюри V кинофестиваля в Мишкольце.

Дух исканий, дух беспокойства постоянно присутствует в творчестве Киша. Он не может мириться с тем, что в одном сельскохозяйственном кооперативе люди живут зажиточно, а в другом намного беднее. В картине «Соседи» он исследует причины этого явления. Его волнует сохранившаяся еще в некоторых культурно отсталых районах власть религии над людьми, и он создает фильмы «Святой колодец» и «Церковь». Киш неравнодушен к судьбам крестьян, к их духовной разобщенности и отсталому мировоззрению («В решете времени»). Более сорока документальных фильмов составляет творческую биографию этого неутомимого художника-публициста.

Много интересного в современном венгерском документальном кино. Но его мастера далеки от успокоенности, они думают о новых темах, о новых творческих путях.

Так, экономическая реформа, охватившая сейчас все сферы хозяйственной деятельности Венгрии, поставила перед ее документальной кинематографией новые задачи, и не только тематические, но и организационные.

Требуются еще большая творческая энергия и настойчивость, чтобы добиться полноценности, доходчивости каждого документального фильма.

Нужны новые и новые поиски. Пусть сопутствует им удача!

Мишкольц — Будапешт — Москва

Королевский перстень

Э. Брагинский

— Какие у вас существуют взаимоотношения между сценаристами и режиссерами?

Когда на дружеской встрече с индийскими писателями мне задали этот вопрос, я подпрыгнул на стуле: мне показалось, что я не в Мадрасе, а в Москве, в Союзе кинематографистов.

Оказывается, кинодраматурги всего мира обижаются на судьбу. Кинодраматурги сажают в землю зернышко, то есть придумывают замысел, выращивают саженец, то есть пишут сценарий, а когда при помощи солнца, то есть актеров, на дереве-картине вырастают лавровые листья, то их срывает, надевает на себя или кладет в суп режиссер.

Был ли случай, чтобы картину назвали по имени писателя? Например, фильм Чезаре Дзаваттини, фильм Кришана Чандра или фильм Евгения Габриловича? Не было такого случая и не будет никогда ни в Москве, ни в Мадрасе. Картину всегда называли и называют по фамилии режиссера. Драматург должен утешаться тем, что зрители, делясь впечатлениями о фильме, всегда пересказывают сюжет.

Например:

— Маша полюбила Пашу, а Паша уехал в Индию строить лекарственный комбинат.

И никогда никто не рассказывает так:

— Помните, в том кадре режиссер, повесив в комнате Паши на стенке слева фотографию храма из Махабалипурам, образно намекнул на то, что герой удерет от своей возлюбленной в далекую страну.

Кинодраматургам всего мира следует помнить, что поскольку именно они выдумывают порох, то совершенно ясно, не им стрелять. Всегда выдумывает один, а лавры пожинает другой. Это случается не только с драматургами.

Эти путевые заметки войдут в книгу «Солнце в декабре», которая готовится к печати издательством «Наука».

А на то, что критики даже в газете писателей, в «Литературной газете», частенько забывают назвать фамилию автора сценария, на это не надо обижаться. Во-первых, тщеславие — это порок, а во-вторых, знакомые заметят, что не назвали, и посочувствуют. Драматург должен быть занят исключительно творческими проблемами и борьбой с режиссером, который переписывает принятый сценарий.

А те кинодраматурги, кому все это не по душе, пусть переквалифицируются в кинорежиссеры, как это сделали Федерико Феллини, Ходжа Аббас, Будимир Метальников и Даниил Храбровицкий.

Обо всем этом мы говорили на встрече с писателями, которые работают для радиотеатра. Здесь собрались великолепные писатели — Аквилон, Джанаки Раман и многие другие. Радиодраматургия очень популярна в Мадрасе. Телевидения нет. Профессионального театра практически тоже нет. В кино работать тяжело. Нужно гнать коммерческую продукцию. Радио — это желанное прибежище для драматурга.

Как я выяснил в Мадрасе, нам, советским кинодраматургам, живется лучше, чем нашим индийским коллегам. У нас редакторы, в Индии продюсеры. Счет 1 : 1. У нас режиссеры, там режиссеры. Счет 2 : 2. Но у нас не вмешиваются кинозвезды, а там они диктуют в самом прямом смысле этого слова. Они, кинозвезды,— диктаторы кинопроизводства. Счет 3 : 2 в пользу наших драматургов, а если прибавить к этому, что в порядке исключения у нас удается и опубликовать литературный сценарий, то счет становится 4 : 2!

На всех пресс-конференциях, на всех встречах с режиссерами, актерами, продюсерами большим успехом пользовался рассказ про кинопробы, про то, что даже те актеры, которые заслуженные или народные, подвергаются творчески необходимой, но морально уязвимой процедуре экзамена под названием кинопробы.

— А если они не хотят? — спрашивали меня.

— Тогда их не снимают! — отвечал я.

По-моему, мне не верили. И так как исключение только подтверждает правило, я добавлял, что, бывает, у нас снимают без проб — Иннокентия Смоктуновского, например, или Евгения Леонова.

Мои слушатели покачивали головами налево-направо, налево-направо — знак вежливого внимания. Меня слушали, но доверия я не вызывал.

Смоктуновского знают в Индии по фильму «Гамлет», а Леонова... по «Полосатому рейсу». В последнее время «Полосатый рейс» и совсем недавно «Спящая красавица» представляли на индийских экранах наш кинематограф. Да-да. До Дели шесть часов полета. Но индийская общественность имеет о нашем киноискусстве, мягко выражаясь, туманное представление. Надо сказать, что мы не остаемся в долгу. Мы тоже мало что знаем об индийском кинематографе и часто покупаем далеко не лучшие образцы. Вряд ли советский зритель хорошо знаком с творчеством калькуттского режиссера Сатьяджита Рэя, а это выдающийся художник. Дело не в количестве наград, полученных Рэем на разных фестивалях (его кинотрилогия по произведениям Бибхутибхушана Бандападхая получила в общей сложности шестнадцать международных наград). Дело в том, что творчество Рэя противостоит бездумным буржуазным фильмам, наводнившим кинотеатры Индии. Его фильмы пронизаны любовью к народной жизни, стремлением глубоко проанализировать народные характеры. Рэй не одинок. Шел у нас фильм недавно умершего Бимала Роя «Два бигха земли». Или купленный когда-то по рекомендации Пудовкина фильм «Обездоленные» Нимая Гхоша.

Кстати, мы с ним встретились в Мадрасе, сам-то он, правда, бенгалец. А Пудовкин побывал когда-то в этих краях вместе с Черкасовым.

Есть в Индии интересные молодые кинематографисты. Прекрасные документальные картины создает режиссер Сукдев.

В Индии ставятся фильмы на двенадцати языках, а в Мадрасе не только на тамильском, но и на языке телугу. На нем говорит, между прочим, свыше 30 миллионов человек, по индийским масштабам цифра небольшая. Всего в Мадрасе выпускают за год в среднем 55 фильмов. А кинотеатров в городе — 90. Существует индийский кинематограф уже 52 года. Особенно широко стали вкладывать капиталы в кинодело в тридцатые годы. Сейчас киностудии разрослись во вполне современные маленькие киногорода.

В Индии у кинематографа особая миссия. Миллионы людей безграмотны. Кино для них не только развлечение, но и источник познаний. Однако каких? Кино могло бы нести огромную просветительную миссию. А зрителя пичкают главным образом банальными мелодрамами вперемешку с танцевальными номерами. Фильмы идут длинные, до трех часов. Так что поход в кинотеатр — это уже серьезное дело. Платят за вход от рупии до трех с половиной. И ходят в кинотеатры очень хорошо.

Мы не были на самой известной в Мадрасе киностудии Нага Реди. Мы побывали на другой киностудии под названием Джамини. Мы ехали куда-то очень далеко. И всю дорогу на всех стенах нас сопровождала кинореклама: красивые полные молодые люди и красивые полные молодые женщины с пышными бюстами.

Здание киностудии построено в стиле модерн. Эффектные белые строения ловко сочетаются с веерообразными бананами, кокосовыми пальмами и миниатюрными изящными бассейнами.

Нас прямиком провели в просторный зал и показали картину. Особенную картину. Она имела бешеный коммерческий успех. Она шла на экранах пять месяцев подряд в шестидесяти кинотеатрах! Все 150 дней в кинотеатрах было полным-полно зрителей. Картина называлась «Девять ночей». В ней знаменитый актер Шиваджи Ганешан играл девять ролей в девяти новеллах. Каждая новелла иллюстрировала одно из девяти настроений классического индийского театра. Сюжеты были современные. Шиваджи играл распутника в смокинге, бандита, доброго доктора, бедного крестьянина, прокаженного и еще четверых. Сначала он появился в смокинге, который носить не умел, и принимал торжественные позы. В последующих новеллах он выглядел получше, но сами сюжеты были настолько банальны и примитивны, что нас, не буду скрывать, съедала скука. Мы никак не могли понять, почему Шиваджи — знаменитый актер и почему этот фильм так нравился? Наконец Шиваджи появился в облике уличного скомороха. И тут мы сразу забыли про то, что в просмотровом зале нет микшера — регулятора звука и звук «кричит», рискуя пробить нам барабанные перепонки. Мы забыли, что смотрим картину уже больше часа, а секунду назад ждали — не могли дождаться, когда же фильм закончится. В роли уличного скомороха Шиваджи был неподражаем. Этот, казалось, полный, неуклюжий увалень преобразился. Он задвигался с удивительной грацией. Он танцевал так, словно родился танцовщиком. В нем обнаружился юмор. В нем обнаружилось обаяние... После этой новеллы мы уже по-другому смотрели конец фильма. В нем Шиваджи появляется сразу в девяти ролях. Легко себе представить восторг зрителей!

Интересно, что одна из газет устроила анкету — в какой из девяти ролей Шиваджи понравился больше всего? И подавляющее число зрителей, а участвовало в ответах 300 000 или что-то в этом роде, ответило: в роли доброго доктора!

Нам в этом качестве Шиваджи показался симпатичным, но несколько сентиментальным. Но то, что именно эта роль имела наибольший успех, легко понять. Индийцы — очень добрый народ. И превыше всего ценят в людях доброе, отзывчивое сердце.

После просмотра нас провели в съемочный павильон. В нем работал режиссер Раджаманикан, тот самый, который поставил «Девять ночей» и написал для них сценарий. Огромный, толстый, он походил на добродушного медведя. И хоть он давал на съемке команду «Приготовиться!» и ассистент кричал «Сайленс!» («Молчание!»), хозяином на съемке был не режиссер, а все тот же Шиваджи. Он играл короля или принца. На нем были короткая золотая курточка, золотые штаны, на голове — золотое украшение ромбовидной формы, может быть, оно объясняло, король он или принц. При нем была очаровательная юная возлюбленная, тоже вся в золотом, одетая с таким расчетом, чтобы все было видно, но и ничего не было видно. (Потом выяснилось, что у юной актрисы вчера вышла замуж девятнадцатилетняя дочь!)

Играли эпизод, в котором Шиваджи ссорился с возлюбленной. Он уходил от нее или уезжал на войну, а она умоляла его не делать этого. Актеры рвали страсть в клочья и одежду на себе тоже рвали. Режиссер попросил повторить. Я думал, что в новом дубле он успокоит артистов. Ничего подобного. Актеры еще прибавили! Ну что же, везде свои вкусы...

Только не подумайте, что сцена носила сексуальный характер. В индийском кино это невозможно. Рядом с ним наш невинный кинематограф выглядит излишне смелым. Покупая американские или французские ленты, индийские прокатчики безжалостно вырезают из них все объятия, поцелуи или рискованные сцены, где героини имеют на себе слишком мало одежды. Может быть, прокатчики поступали бы иначе, но ни один фильм не выходит на экран без цензурного разрешения. Первый кадр любой картины — фото этого разрешения с датой и подписью цензора.

Мы не долго разговаривали с Шиваджи и с Раджаманиканом. Они были вежливы, милы, но мы-то знали, что им некогда, что надо давать метраж. На прощание Шиваджи снял с пальца огромный королевский перстень с мерцающим голубым камнем, отороченным бриллиантами (не волнуйтесь, поддельными, других бриллиантов в кино не бывает), и сказал:

— Мне легко дарить — оно не настоящее, зато чувства настоящие!

Я поклонился его величеству и ответил:

— Первый раз в жизни я получаю подарок из рук короля!

На киностудии мы видели еще одну картину, документальную «Да здравствует Индия!». Шиваджи снимался и в ней, потому что в эту картину были введены игровые сцены. Он снимался в ней превосходно.

Автором картины, сценаристом и режиссером, был наш хозяин и друг, милый, легко смущающийся С. Д. Сундарам. При англичанах молодой Сундарам много лет провел в тюрьме. Там он написал поэтическую драму «Кавийн Канаву». Эта пьеса звучала призывом к борьбе и освобождению. Первый раз она была поставлена в 1944 году. После этого на любительской и профессиональной сцене выдержала 1500 представлений.

С. Д. Сундарам написал немало пьес. Некоторые из них были экранизированы. В «Человеке и звере» главную роль играл

Шиваджи Ганешан. К сожалению, пьесы, как и сценарии, мало интересуют издателей. И... С. Д. Сундарам издает их на собственные деньги. «На это уходит все,— грустно шутил он,— что я зарабатываю в Академии».

Фильм «Да здравствует Индия!» пронизывала единая мысль — Индия пробудилась, освободилась Индия, и нет силы на свете, которая помешает ей строить новую жизнь!

Когда мы возвращались со студии, был зимний декабрьский полдень, и температура поднялась до плюс тридцать два. В Мадрасе бывает три вида погоды: «жарко», «очень жарко» и «невыносимо жарко». При нас было просто жарко...

Теперь мы уже узнавали Шиваджи на кинорекламе, но нередко путали его с его главным конкурентом, другой мадрасской кинозвездой, Раджендрой. Над одним из кинотеатров Раджендра стоял вырезанный из фанеры размером в три или четыре человеческих роста, светящаяся лампочка над его головой смотрелась, как нимб над головой святого.

С Раджендрой мы познакомились вечером, когда смотрели кинодраму с его участием. В этой драме были сконцентрированы все беды, которые случаются на человеческом веку. В фильме Раджендра, который изменил жене (изменял он так — бегал с возлюбленной по песчаной отмели, держась за руки), за этот грех впадал в бедность, а потом его, по несправедливому обвинению в краже, казнили — отрезали голову. Жена, которая не переставала любить мужа, от горя лишилась рассудка. Из-за этого произошли всякие ужасные события, в том числе рухнул город и погибли все его жители до одного!

Раджендра — в жизни славный, привлекательный человек — в фильме, само собой разумеется, если страдал — так уж страдал! Если гневался — так уж гневался! А если умирал — так уж так умирал, чтобы у зрителя мурашки по спине бегали.

Законы коммерческого кино! Надо поражать зрителя! Надо устраивать землетрясения! Пожары! Бури!

В этом же фильме был живой комедийный эпизод со змеями, сделанный наивно, но по-настоящему весело. Сущность эпизода в том, что шантажист, получивший корзину денег, случайно менялся корзинами с заклинателем и приносил домой не деньги, а кобр!

Раджендра любезно пригласил нас на свадьбу. Он выдавал замуж сестру жены. Свадьба была назначена на завтра, на... девять тридцать утра. Ничего удивительного. Современные астрологи сверились с гороскопом, и тот показал, что самое удачное время для будущей счастливой жизни — половина десятого утра. Ведь звезды не лгут!

Я не знаю, на каком бракосочетании я побывал, по любви или по сговору. Но большинство браков, даже в культурных семьях, до сих пор совершается по сговору родителей и, конечно, в пределах одной касты. Зачастую еще в раннем детстве происходит обручение. Маленькая девочка знакомится с будущим мужем, а мальчик — с будущей женой.

Как-то в Бомбее я обратил внимание на необычайную нежность и предупредительность, с которой обращались друг с другом уже немолодые индийские артисты. Они женаты четверть века, и у них двое взрослых дочерей, теперь тоже актеров. Я позволил себе задать бестактный вопрос:

— Простите, пожалуйста, как вы женились, если удобно это спросить?

Он ответил, видимо, с охотой:

— Когда мне было одиннадцать, а ей четыре года, нас обручили. И мы всю

жизнь счастливы.— Он улыбнулся и добавил не без иронии: — Я знаю, у вас женятся по любви. Но разве у вас все семьи счастливые?..

И все-таки молодежь решительно возражает против традиции, и конфликты отцов и детей — частое явление. Теперь браки совершаются не так рано, как прежде. Юноша должен достичь шестнадцати лет, а девочка четырнадцати. А совсем недавно родители устраивали свадьбу, когда жениху или невесте было одиннадцать-двенадцать лет.

Мы подъехали к зданию, где происходят торжественные церемонии, ровно в половине десятого утра. И с первой минуты я почувствовал себя участником гигантской киномассовки.

Возле здания плотной стеной выстроились любопытные. Чтобы они не ворвались в помещение, вход охранялся дюжими полицейскими. Их коллеги регулировали остановку машин и указывали прибывающим гостям, куда положено идти.

Вначале я попал в длинный коридор, он вел ко входу в здание и с двух сторон был увит цветами. Гостей встречал сам Раджендра, он уважаемый глава рода и поэтому на свадьбе — хозяин. Мне помазали лоб краской, окунули пальцы во вкусно пахнущую воду, предложили сладости, посыпали чем-то сверху, представили жене Раджендры, тоже известной кинозвезде, платье которой сверкало камнями, я думаю, настоящими. Наконец провели в церемониальный зал.

В зале собралось человек, ну, около тысячи. И все глядели на сцену. Она представляла собой возвышение, поддерживаемое колоннами — розовыми с зеленым. Точно такие колонны были на киностудии, где снимался эпизод в королевском доме. С потолка чуть ли не до пола свешивались гирлянды живых роз. Медленно оплывали десятки горящих свечей. В центре сцены сидели в креслах жених и невеста. Жених был в черном европейском костюме, невеста в желтом парчовом сари. Я поднялся по ступенькам, поздравил жениха и пожелал ему побольше детей. Жених встал, и мы обменялись рукопожатием. Подруги невесты на всякий случай собственными телами закрыли ее от меня. Европейцы — народ несмышленый. Могут вполне нарушить этикет и полезть с поздравлениями к молодой. А этого как раз делать не положено.

Мне удалось сыскать место во втором ряду. Рядом оказалась девушка лет пятнадцати. Ее косы были оплетены золотой лентой, на конце покачивался золотой бомбон. Девушка встала, выглядывая кого-то, и я заметил, что бомбон ударил по полу. Подбежала подруга. У подруги тоже была длиннющая коса (не знаю — своя или чужая), на конце позвякивал колокольчик.

В зале стоял легкий гул нетерпения. Где-то в глубине сцены тихонечко играл оркестр. Раджендра то и дело появлялся в дверях, приводя новых гостей. Некоторые из них вешали на шею жениху свежие гирлянды роз. На женихе и на невесте гирлянд набралось столько, что я опасался за их позвоночники.

Наконец оркестр сыграл подобие туша. На сцене появился главный гость — главный министр штата. Все вешали на шею жениха розовые гирлянды — он увенчал его желтыми с белым. Он сказал в микрофон краткую и выразительную речь. Пока он говорил, возле его ног шмыгали чьи-то дети. Дети всю церемонию бегали по проходам, залезали на сцену, пытались опрокинуть горящие свечи и кидались сладостями. Их никто не останавливал. Дети есть дети. Все были детьми, это прекрасные годы, не надо их омрачать.

Главный министр недолго поздравлял жениха, молодого инженера, и вскоре заговорил о той важной роли, которую играет в киноискусстве знаменитый Раджендра...

Вслед за министром на сцену потянулись другие ораторы — популярные общественные деятели. Сначала выступали мужчины, потом у микрофона очутилась женщина килограммов на сто пятьдесят — жена министра продовольствия. А затем один из поздравлявших выгодно использовал ситуацию, он ведь говорил в микрофон и его все слышали. Он пожелал молодоженам детей, таких, как главный министр, сильных, энергичных и интеллектуальных!

Мы пробыли на церемонии около часа. Речи все еще продолжались. За стол никто не садился по причине отсутствия стола. Мы были не на самой свадьбе, а на том, что ей предшествует,— на официальном торжестве. Когда мы уходили, нам, как на детской елке, вручили целлофановые пакетики. В моем пакетике помещались куколка, немножко шафрану и перец!

Если кинематографическая жизнь Мадраса бурлит, фильмы выпускаются во все возрастающем количестве, то театральная жизнь носит, увы, иной характер. Любительских трупп довольно много, а с профессиональным театром дело обстоит неважно. Попытки оживить театральную жизнь в значительной степени связаны с именем писателя и актера С. В. Сахастранамана. Он один из «столпов» тамильской драмы, основатель школы драматического искусства.

Мы нанесли ему визит. Хозяин встретил нас у дверей двухэтажного дома. Мы сняли туфли и по узкой лестнице поднялись наверх. Здесь уже привычно окунули пальцы в теплую воду, которая пахла духами, лоб нам опять чем-то помазали, и мы проследовали к месту для гостей. Оно представляло собой циновку, расстеленную на полу. Перед нами был установлен низкий стол. На столе было разложено угощение — маленькие королевские бананы, красноватые, в крапинку (лучший сорт бананов), сушеные бананы, лепешки из бананов и, конечно, орехи. А в центре стола высился микрофон.

Старейший мадрасский режиссер Рамайя пододвинул к себе микрофон и представил нас гостям. Судя по его речи, я был, по крайней мере, Чехов, Эйзенштейн и все советские драматурги в одном лице. Правда, он слегка запнулся, произнося фамилию столь знаменитого человека, но, может быть, для него эта иностранная фамилия была сложна по произношению.

Покончив со мной, добрый человек стал представлять гостей. Их собралось здесь сорок три (я пересчитал). Все они сидели на корточках вдоль стен огромной залы с зарешеченными окнами. Они по очереди вставали, подходили к нам, и Рамайя называл каждого по имени и фамилии и, как правило, добавлял: «великий режиссер», «великий писатель» или «великий актер», «великий музыкант». Почти все были великими.

Нам на шею надели гирлянды из коры сандалового дерева. Тлели сандаловые палочки. Со стен смотрели на нас картины на темы индийского эпоса, а среди них затесалась олеография следующего содержания: русский император Александр Третий и его супруга — бывшая датская принцесса. Наверно, хозяин подумал, что русским гостям будет приятно увидеть русскую картину.

С каждым из мужчин, которого объявлял Рамайя, мы здоровались сначала по-индийски, складывали руки лодочкой, это называется «намасте», так дети складывают ручонки перед тем, как играть в ладушки. После намасте мы жали друг другу руки. С женщинами мы ограничивались

намасте, улыбкой и легким поклоном. Женщины на Востоке не поднимаются на уровень мужчин, и с ними не полагается здороваться за руку.

Начался концерт. Он начался с того, что была прочитана молитва, точнее — пропета. После этого в центр зала вышла девушка, описывать которую бесполезно — настолько она была хороша собою. Длинная, тонкая, она украсила жгуче-черные волосы лиловыми цветами. Сначала она тоже помолилась, потом танцевала приглашение к танцу, потом уже сам танец, действие которого происходило в лунную ночь.

После исполнялись отрывки из пьес — классических и современных. Это тоже было интересно. Потому что уровень актерского исполнения был высоким. А потом взял слово хозяин. Он говорил по-тамильски, и я не понимал точно, что именно говорил С. В. Сахасастранаман. Но я догадывался, о чем он говорил. В его речи все время мелькали знакомые русские фамилии — Ермолова, Станиславский, Мейерхольд, потом опять Ермолова, Толстой, Горький...

Хозяин дома в 1961 году побывал в Советском Союзе в качестве главы индийской культурной делегации. Пользуясь нашим присутствием, он долго рассказывал гостям о советском театральном искусстве. А потом предоставили слово мне. Первый раз в жизни я произносил речь в микрофон в одних носках и к тому же сидя на полу. Но я настолько проникся происходящим, что мне казалось — так и надо! И все сошло хорошо. Только вот переводчица крупными буквами заранее написала мне фамилию хозяина, чтобы я ни в коем случае не ошибся в произношении. Но шпаргалка куда-то задевалась, и я произнес не так, как следует, но надеюсь, меня простили...

В Мадрасе мне довелось видеть артиста, про которого Рамайя наверняка сказал бы «великий», а я бы поспешил согласиться. Это был старый человек, совершенно лысый, крупный такой, массивный. Это было на концерте, который устраивала Академия в память Тьагараджа, поэта, который жил несколько веков назад.

На этом вечере на сцене разложили ковер. На нем уселся этот самый актер, он и уселся как-то по-особенному, уютно, хорошо. И на слова Тьагараджа он пел часа два, наверно, причем музыканты подхватывали мелодию, которую импровизировал актер, и еще один парень и девушка подпевали ему. Среди музыкантов был молодой скрипач Джайяраман, уже всемирно известный, скрипку ему подарил Менухин.

В голосе артиста было что-то чарующее. Голос его был какой-то странный, с хрипотцой, сильный голос, могучий. И слушать его было наслаждение.

Зовут великого артиста Бхагаватхар.

В последний мадрасский вечер мы опять поехали в кинотеатр, в один из самых больших в городе. Но у самого входа свернули в сторону. Здесь в скромном помещении располагается отделение общества индийско-советской дружбы. Нас долго расспрашивали о советском театре, о советском кинематографе, мы тоже задавали вопросы. И засиделись допоздна. В окна видна была реклама кинотеатра. С нее улыбался Шиваджи Ганешан. Я полез в карман — королевский перстень был при мне.

Мадрас — Москва

„Первый курьер"

(Болгария—СССР)

Фильм этот посвящен памяти болгарского революционера Ивана Загубанского и событиям, связанным с доставкой в Россию первых номеров общерусской марксистской газеты «Искра». Хорошо известно значение «Искры» для формирования и развития революционного движения. Легко догадаться о значении, важности и необходимости той роли, которую играли люди, участвовавшие непосредственно в доставке газетных тиражей в Россию.

Гораздо меньше мы осведомлены о самих людях, посвятивших себя этому делу. О том, чего это им стоило, и о том, чего они стоили.

Советский сценарист Константин Исаев и болгарский режиссер Владимир Янчев своим фильмом возвращают нас к событиям того времени, знакомят с участниками их.

События разворачиваются в стремительном и привычном ритме приключенческого фильма. Еще до того, как на экране возникнут титры с перечнем действующих лиц и исполнителей, зритель уже посвящен в общих чертах в механику таинственного и рискованного дела — переправку газеты через границу.

Камера с верхней точки замечает поезд, скользящий среди живописных долин и холмов. Табличка на одном из вагонов: «Мюнхен—Варна». В общем вагоне поезда, заполненном самой разнообразной на вид и разноязыкой на слух публикой, обращает на себя внимание молодая женщина, строгая и сосредоточенная. Короткая и многозначительная панорама наверх, где покоятся два солидных чемодана, и мы уже не выпустим из поля зрения обладательницу этого багажа до тех пор, пока по прибытии в Варну она не встретится с высоким, статным болгарином, который и позаботится о дальнейшем пути содержимого этих чемоданов.

Респектабельный коммерсант подымается по сходням на пароход, отплывающий из Варны. Яркое солнце, спокойное море — безоблачное во всех отношениях путешествие — и вот уже многолюдная пристань Одессы, таможенный досмотр, и болгарский коммерсант со своим нелегальным грузом (теперь он заключен в коробку из-под огромного торта) на улицах русского города. Отсюда уже тираж разойдется по железнодорожным мастерским, фабрикам, заводам. Несколько экземпляров окажется на столе жандармского офицера подполковника Критского.

В полицейском управлении города Одессы сориентировались правильно: запретное слово попало к ним не из Петербурга, а напротив — из Одессы оно направляется в столицу Российской империи. Между двумя чинами полиции происходит диалог. Наименее интересен он в той части, где проницательный и с опытом подполковник Критский объясняет своему молодому и ревностному сослуживцу ротмистру фон Гесбергу ту опасность, которую представляет эта газета для устоев государства, на страже коих они поставлены. Подполковник понимает, что это уже посерьезнее дворянских вольностей и даже бунтов Разина и Пугачева, что это реальная сила, с которой нельзя не считаться. Прозорливость суждений и популярность их изложения делают честь уму и чутью поднаторевшего полицейского, но настораживают.

Вообще надо сказать, что в произведениях на историко-революционную тему героям следует проявлять свою историческую осведомленность с большим тактом, чем это бывает подчас. Ведь если ученик очень быстро сообщает правильное решение сложной задачи, то учитель, прежде чем поставить ему отличную оценку, попросит показать, как он нашел ответ. Раз уж авторы вкладывают в уста одного из своих персонажей столь поразительные прозрения, то им следовало бы для убедительности хотя бы обозначить на экране и сам процесс умозаключений. Иначе исторические персонажи будут похожи на учеников, отменно вызубривших учебник истории.

И тот же диалог обретает куда больший интерес и смысл в той части, где подполковник жестко обрывает самонадеянного ротмистра:

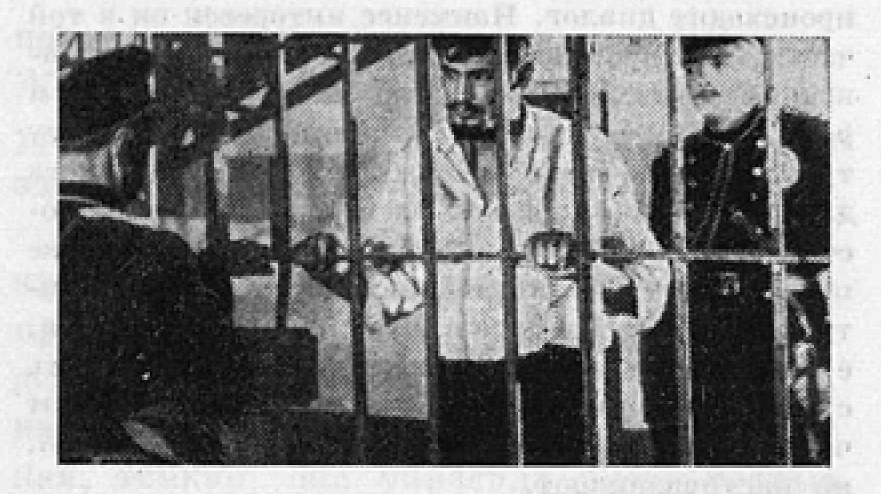
— Мне ведь не идеи ваши нужны, мне нужны провокаторы!

Это уже ближе к делу, к действию. Основным мотивом картины становится не идейная дуэль курьеров «Искры» и полицейских чиновников, но реальное жизненное противодействие одних другим.

Итак, «Искра» в Одессе, и, казалось бы, самое трудное позади, но, как это часто бывает, самые серьезные препятствия возникают там, где их меньше всего ожидают. За подпольщиками Арсением и Конкордией, идущими на связь с заграничным курьером, установлена слежка. Хорошо еще, что Загубанский, ожидавший их на месте явки, в беседке, затененной густой зеленью, приметил шпиков, и на сей раз ему благополучно удалось избежать опасности. Но Арсений был арестован и на допросе в полицейском управлении довольно быстро «раскололся».

Механизм предательства на экране представлен довольно точно. Со студентом Арсением Докумыгой (В. Рецептер) мы знакомимся в тот момент, когда он уверенно и спокойно распространяет газету среди рабочих. Затем он встречается с Конкордией — его славное, честное

«Первый курьер»



лицо одушевлено непоказным героизмом и любовью к этой девушке. Они идут вместе по важному делу. Она беспокоится и слегка нервничает, а он ничего не боится, уверен в каждом своем движении, убежден в любом своем слове. Но затем, в беседке, когда опасность можно было наблюдать, раздвинув листву деревьев, обступивших укромное место, движения и тон Арсения теряют плавность и законченность. Теперь он суетлив и раздражителен. На допросе студент сначала примет гордую позу Робеспьера, потом сникнет. Не картиной публичной казни смутит его пылкое воображение подполковник Критский, но прозаическими деталями каторжного быта: вонь, грязь параши... И Арсению станет, видимо, страшно не умереть, а умирать. Авторы хотя и не добираются до психологических глубин, но логику поступков Докумыги они угадывают точно.

Арсений кончит тем, что застрелится. Сцена самоубийства на экране выглядит нарочитой, хотя такой поворот в судьбе этого человека вполне вероятен. Отчего же такое впечатление? Плохо сыграна сцена? Неточно поставлена? Дело, очевидно, в том, что нам снова предлагают результат какого-то сложного психологического процесса. А само исследование этого процесса оставлено за пределами фильма.

Тот или иной итог кажется чаще всего неосновательным не потому, что он не основателен, а потому, что не подготовлен. Борьбы идей на экране нет. Считается, что мы в нее достаточно посвящены. Поэтому не случайно авторам не удается противопоставление двух главных идеологических противников — Критского и Загубанского. Гораздо интереснее, конфликтнее, динамичнее в фильме развиваются отношения двух жандармских офицеров: Критского (Е. Леонов) и фон Гесберга (В. Гафт). Тут есть конкретные наблюдения и соображения. Оба делают одно дело. Делают с одинаковой убежденностью и ревностностью, но все-таки несколько по-разному. Поначалу кажется, что вот этот дородный, с одышкой подполковник в своем деле либерал, а вон тот ротмистр, стройный, подтянутый, резкий в движениях, с отрывистой речью,— сторонник жестких, крутых мер. Поначалу кажется, что один поумнее да поопытнее. Другой наивнее и глупее. Потом видишь, что различие в другом: Критский — провокатор, фон Гесберг — палач. Не по обязанности и профессии, а по характеру и натуре. Оба столь же необходимы друг другу, сколь и ревнивы по отношению друг к другу. Конечно, это профессиональная ревность.

Подполковник Критский преподает своему молодому коллеге поучительный урок. Он предлагает палачу Гесбергу попробовать свои силы в амплуа провокатора. Ротмистру поручается пересечь границу, разумеется, в штатской одежде, явиться к болгарскому социал-демократу Бакалову, попробовать завоевать его доверие личным обаянием или казенными деньгами (как уж получится) и выяснить наконец-то личность человека, транспортирующего нелегальную газету. Переодетому жандарму эта роль совсем не удалась. Он слишком усердствовал. При встрече с Бакаловым переиграл и получил по физиономии. Загубанский одурачил его на пароходе, как самого последнего филера.

В полицейском ведомстве тоже необходимо разделение труда. У одного лучше получается одно, у другого — другое.

Актеры Е. Леонов и В. Гафт сыграли не просто негодяев (как это часто бывает), но людей конкретных, реальных. Они не просто показали своих героев, что для профессиональных актеров не составляет чрезмерного труда,— они объяснили их, что уже является смыслом художнического творчества.

В фильме есть самоигральные эпизоды. Это те, которые разыгрываются с участием героя одесской уголовной вольницы Яшки-барончика

«Первый курьер»

«Первый курьер»

(Н. Губенко) и торговки тети Нюси (Г. Волчек). Дело в том, что налетчики с Молдаванки оказываются нечаянно пособниками Загубанского. Авторам эти эпизоды удались не вполне, хотя разыгрывают их хорошие и опытные актеры. В замысел авторов, вероятно, входило противопоставить авантюрность налетчиков, дешевую и мелкую, романтике революционного преобразования мира. Противопоставление есть, но оно ничего не объясняет. Ни авантюрности одного героя, ни романтики другого. В данном случае замысел продемонстрирован и проиллюстрирован, но не реализован серьезно, глубоко.

Мера значения фильма, конечно, больше всего зависит от степени удачи характера главного героя Ивана Загубанского. Легко представить все трудности, которые стояли перед актером Стефаном Данаиловым. В фильме довольно разнообразно представлены противники Загубанского. И поначалу может показаться, что положительность этого героя сама собой выводится методом исключения.

Но метод исключения хорош только как предисловие к исследованию. Заменить же само исследование он не может.

В биографию Загубанского авторы посвящают нас не дольше, чем в биографии других героев. Мы видим его только в деле, в действии. В минуту опасности, когда надо немедленно принять решение... Когда оно принято... Когда остается его только исполнить. В минуту относительного спокойствия, когда, счастливо избежав погони, можно отдышаться. Авторы не посвящают нас в то, как формировались убеждения героя. Но из череды поступков, действий, движений складывается образ достоверный, живой и исторически подлинный.

В самом деле, как это удается сценаристу, режиссеру, актеру? Мир идейных убеждений героя не раскрыт во всем многообразии. Нам только сообщают, что Загубанский социал-демократ. Но на экране подробно, детально прослежена реальная, конкретная деятельность этого человека. Для него переправка большевистской газеты — кровное дело. Необходимое и неотложное.

И становится ясным, что для таких людей, как Загубанский, сама теория большевизма становится близкой и кровной еще и потому, что она органически связана с практической деятельностью по переделке мира. И потому на экране при всей авантюрности сюжетных положений образ Загубанского выглядит достаточно масштабным и значительным. В меньшей степени он теоретик, в большей — практик. Таким он и показан в фильме.

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ

III региональный симпозиум ФИПРЕССИ

В Ташкенте с 1 по 10 ноября 1968 года будет проведен III региональный симпозиум ФИПРЕССИ (Международной федерации кинопрессы).

Первые два симпозиума были проведены с участием советских представителей в Стокгольме и Будапеште.

Задачей нынешнего симпозиума является широкое ознакомление критиков стран, входящих в ФИПРЕССИ, с основными этапами истории кинематографии Средней Азии и закавказских республик и с состоянием их современного киноискусства. Будут показаны новые художественные фильмы кинематографистов советских республик Азии и Закавказья, а также проведена ретроспектива, посвященная истории кино этих республик.

В подготавливаемых для зарубежных участников встречи докладах будут освещены основные этапы развития киноискусства этих республик, будет показано торжество ленинской национальной политики, быстрый рост национальных культур.

Отовсюду

Болгария

После постановочного «Калояна» авторы болгарских фильмов исторического жанра склонны к масштабам более камерным, стремятся к углубленным психологическим поискам, все чаще делают упор на пластическую выразительность, а не на словесные декларации. Одна из первых в этом ряду недавно выпущенная на экраны картина З. Жандова «Шибил», «история гайдуцких Ромео и Джульетты», как ее характеризует журнал «Филмови новини».

Сценарий «Шибила» создан по одной из «Старопланинских легенд» классика болгарской литературы Иордана Иовкова, а первый вариант кинодрамы был напечатан в журнале «Киноизкуство» еще в 1956 году. Время от первого варианта до окончательной версии режиссер (он же один из сценаристов) употребил для тщательной разработки характеров, для достижения максимальной стройности сюжетных линий, для углубления и обоснования центрального конфликта. В результате легенда о воеводе Шибиле приобрела точный исторический адрес — время, которое сформировало этого храбреца, есть, по словам Жандова, самое начало гайдуцкого движения, когда гайдуки были скорее «мстителями, боровшимися с властью», но «были еще далеки от сознания необходимости борьбы за национальную свободу».

Как бесспорную удачу картины рецензент «Филмови новини» Чавдар Гешев отмечает бережно воспроизведенные режиссером черты национального своеобразия: то, что персонажи фильма болгары, явствует не только «из быта... или костюмов, но из характеров, из эмоционального склада героев и даже из той условной действительности, в которую герои переносятся в мечтах».

«Шибил» — вообще первое обращение болгарского кинематографа к прозе Иовкова. Можно надеяться, что этот пробел будет восполнен, так как Жандов в качестве литературных источников своих будущих картин намерен неоднократно использовать произведения этого выдающегося писателя.

●

Несколько новых работ Софийской студии документальных фильмов посвящено жизни выдающихся деятелей Коммунистической партии Болгарии Антона Иванова, Христо Михайлова, семьи коммунистов - подпольщи-

«Шибил»

ков Карастояновых. Среди этих картин и лента «Коммунист», рассказывающая о судьбе Трайчо Костова.

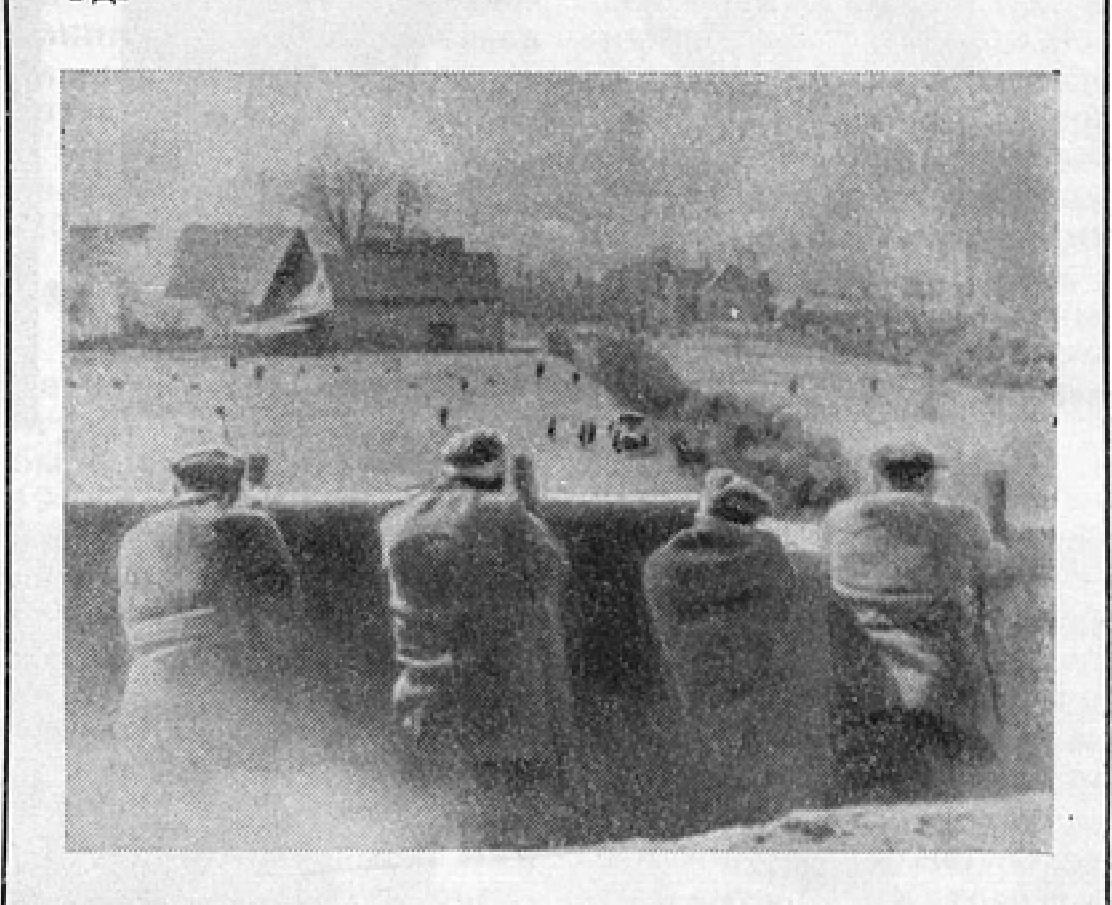
Иордания

На секции кино и фотографии иорданского министерства информации возложена в настоящее время чрезвычайно ответственная задача — оповещать мир о последствиях прошлогодней июньской израильской агрессии. После окончания «шестидневной войны» репортеры секции фотографии выполнили около двух миллионов снимков, распространенных затем через дипломатические представительства Иордании в ряде стран Азии, Европы и Америки.

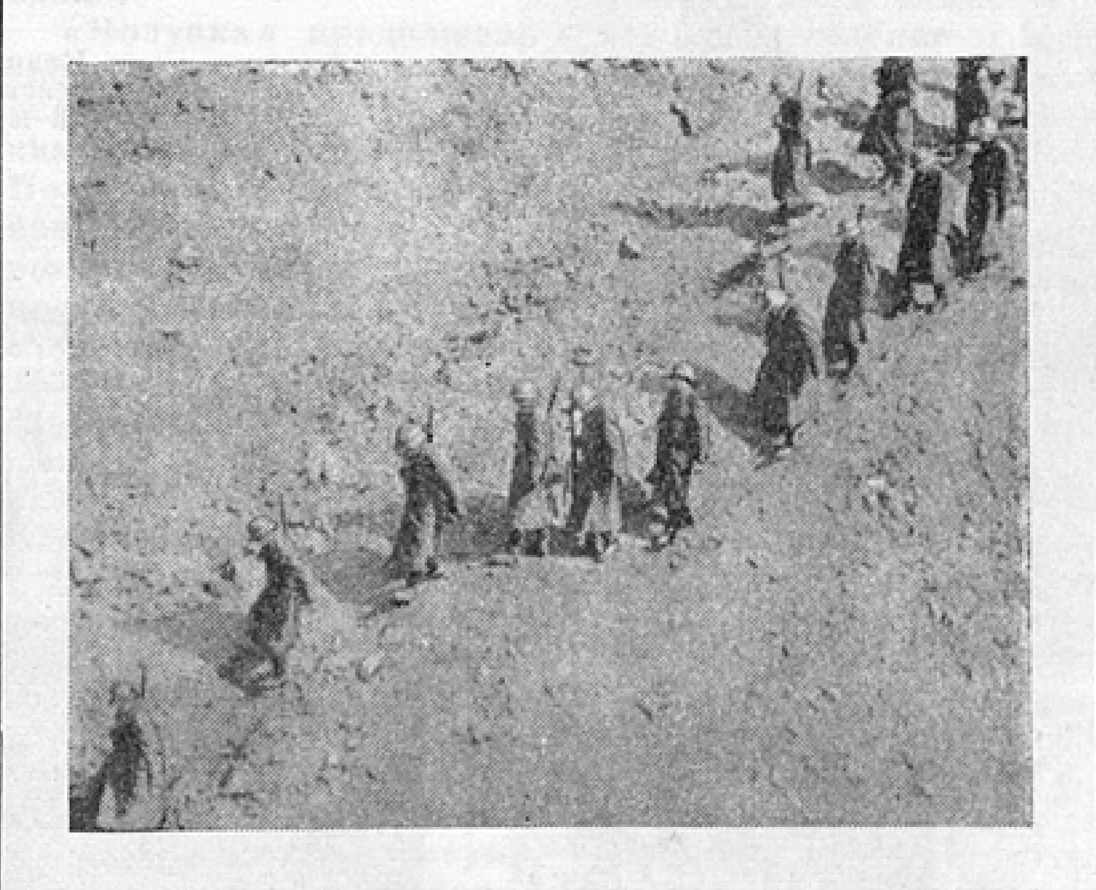
Собранные материалы послужили, кроме того, в качестве экспонатов для двух фотовыставок, которые открыты недавно в Брюсселе и Триполи.

Наиболее значительным результатом работы киносекции является документальный фильм о судьбе арабских беженцев «Исход 67», созданный руководителем секции режиссером Али Сийамом. «Исход» дублирован уже на пять европейских языков, 16-мм и 35-мм копии картины разосланы по иорданским посольствам во множество стран. «Исход» можно увидеть также в информационном центре Лиги арабских стран, кроме того, иорданское министерство готово выслать безвозмездно фильм в любую общественную организацию за рубежом.

ГДР



Режиссер Йоахим Куперт экранизирует на студии ДЕФА известный роман Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми». На фото — кадры из фильма



Кадры из нового фильма венгерского режиссера Миклоша Янчо «Тишина и крик»

Для большей эффективности работы киносекция выписала полный комплект оборудования для звукозаписи, которое уже прибыло в Амман и монтируется. Благодаря усиленной подобным образом технической базе киносекция намерена приняться за выполнение более сложного задания — под руководством Али Сийама готовится к постановке игровой фильм «Письмо к тебе» на тему «шестидневной войны». Центральная сюжетная линия картины — по сообщению бюллетеня Межарабского киноцентра — это судьба двенадцатилетней девочки из Иерусалима, которая «счастливо жила со своими родителями и посещала школу. В июне 1967 года ее дом был разрушен и родители погибли. Девочка убежала в горы, переправилась через реку Иордан и оказалась в лагере беженцев».

Польша

Пьеса Станислава Гроховяка «Партита для деревянных инструментов» известна советским читателям — она вошла в изданный недавно сборник «Современные польские пьесы». Ее экранизация станет дебютом в игровом кинематографе известного польского режиссера-документалиста Тадеуша Яворского. Получившая награду на конкурсе в честь двадцатилетия ПНР пьеса рассказывает о периоде оккупации Польши гитлеровцами. Действие происходит в небольшом местечке, где по распоряжению немецкого командования должна состояться казнь семерых подпольщиков-коммунистов.

Фильм снимается в творческом коллективе «Камера».

●

Исполнилось двадцать пять лет со дня создания студии «Чолувка». Она была организована летом 1943 года в СССР, на берегах Оки, где формировались тогда первые соединения Войска Польского. Первоначально «Чолувка» располагала всего двумя камерами, которые были предоставлены ей Московской студией документальных фильмов. Ими и были произведены съемки первого польского документального фильма «Присягаем земле польской».

«Чолувка» продолжала свою деятельность и после освобождения Польши как киностудия Войска Польского. Расформированная в 1947 году, она возобновила свою деятельность в начале 1958 года. Студия выпускает киножурналы, военно-учебные фильмы, а также ленты, рассказывающие о повседневной мирной жизни солдат и офицеров Войска Польского. Немалое место среди продукции «Чолувки» занимают фильмы о боевом братстве советских и польских воинов.

Среди последних работ «Чолувки» фильмы серии «Вторая мировая война», посвященные участию поляков в сражениях против гитлеровских войск на различных театрах военных действий, и фильм «Красный полк», который рассказывает о солдатах польской воинской части, сражавшейся в рядах Красной Армии во время гражданской войны в России. О событиях тех дней, о встречах с В. И. Лениным вспоминают бывшие солдаты «Красного полка Варшавы».

Сирия

Генеральная организация сирийского кино установила в последнее время чрезвычайно тесные контакты с кинематографистами Германской Демократической Республики. Под патронатом этого правительственного учреждения в Дамаске состоится Неделя немецких фильмов. Она задумана не как простое ознакомление с текущей продукцией студии ДЕФА, но как достаточно представительный смотр кино ГДР — в программу входят созданные на протяжении последних нескольких лет картины «Сон капитана Лоя», «Пока я жив», «Ревю в полночь». Взамен прокатные организации ГДР приобрели наиболее значительный фильм прошлогодней сирийской продукции «Водитель грузовика», поставленный специально приглашенным югославским режиссером Бошко Вучиничем.

Подобное творческое сотрудничество с кинорежиссерами из социалистических стран сирийские студии намерены продолжить

и в будущем. Создатель центрального фильма немецкой программы, демонстрирующейся в Дамаске,— биографической картины о Карле Либкнехте «Пока я жив» — известный постановщик Гюнтер Райш дал свое согласие руководить съемками картины об исторической, археологической и туристской достопримечательности Сирии — форте Аль Хесн.

США

«Мерилин. Ее все еще эксплуатируют?» — так называется статья в «Нью-Йорк таймс», рассказывающая об открывшейся недавно в нью-йоркской галерее «Джанис» выставке произведений, посвященных трагически погибшей несколько лет назад звезде американского экрана Мерилин Монро. На выставке представлено пятьдесят работ, но только несколько из них имеют подлинно художественную ценность, остальные же — либо произведения абстрактного искусства, ничего общего не имеющие ни с Мерилин, ни с памятью о ней, либо курьезы, вроде работы знаменитого художника-сюрреалиста Сальвадора Дали, в чьем портрете, названном его автором «Мао-Мерилин» скомбинированы черты лица покойной актрисы с чертами лица Мао Цзэ-дуна. Именно подобного рода работы и дали автору статьи основание для печального вывода, вынесенного им в заголовок,— вывода, который в самом тексте статьи приведен без вопросительного знака, в утвердительной интонации: «Остается впечатление, что несчастную звезду все еще эксплуатируют».

●

Сообщая о решении Марлона Брандо временно прекратить актерскую деятельность с тем, чтобы иметь возможность больше времени посвящать деятельности общественной, газета «Обсервер» публикует нечто вроде кратких заметок о его взглядах, привычках, склонностях и т. п. Из отдельных штрихов возникает довольно любопытный портрет. «...В течение многих лет посвящает себя борьбе за права притесняемых. Принимал участие в протестах по поводу бесправного положения американских индейцев. Провел многолюдную пресс-конференцию в отеле «Савой», чтобы сообщить о запрете показывать его фильмы в странах с «цветным барьером». В обществе только белых его видят редко... Читает книги по вопросам политики и сочинения восточных философов. Ближайший друг Теннесси Уильямса. Страстный противник журнала «Плейбой». Свободнее чувствует себя с людьми, занимающими в обществе низкое положение, чем с «верхами»...»

●

Сидней Пуатье — один из самых популярных актеров американского кино, и естественно, что статьи и заметки о нем довольно часто появляются в прессе. Но особенно возросло количество печатных материалов об этом знаменитом актере-негре с тех пор, как в одной из газет появилась статья под названием «Почему белая Америка так любит Сиднея Пуатье?».

Автор этой полемической статьи театральный критик и драматург Клиффорд Мейсон пытается доказать, что «белая Америка» любит Пуатье не столько за то, что он хороший актер, как за то, что он создает образы «хороших» негров, занятых теми же самыми проблемами, которыми заняты белые. Беда, по мнению Мейсона, в том, что в большинстве своих фильмов Пуатье предстает как образцовый, по мнению белых, негр, как «негр напоказ». Задача искусства, считает Мейсон, не в том, чтобы показать образ негра «таким, каким видят его белые», но в том, чтобы показать «негра в е г о мире, со своим историческим прошлым, своим тревожным настоящим и своим внушающим надежду будущим».

Статья Мейсона вызвала множество откликов. Большинство считает точку зрения Мейсона неправомерной. «Опаснее всего фанатизм,— пишет автор одного из писем.— Мы не нуждаемся в том, чтобы «гордый образ белого» был дополнен «гордым образом черного»; мы нуждаемся в образе ч е л о в е к а...» Того же мнения придерживается и другой автор, обвиняя Клиффорда Мейсона в

«расовой демагогии», согласно которой «негр должен думать о себе в первую очередь как о негре. Он может быть отцом, мужем, святым, преступником; может быть умным, добрым, предприимчивым и одаренным или глупым, злым, ленивым и неспособным — все эти качества имеют второстепенное значение. По-настоящему важна только раса, к которой он принадлежит...». Соглашаясь с Мейсоном, что негры и их жизнь занимают в американских фильмах ничтожно малое место, авторы многих писем в то же время аргументированно возражают автору статьи, считая несправедливыми его конкретные упреки, адресованные персонально Пуатье. Во многих письмах подчеркивается общественная деятельность Пуатье, его смелые выступления в защиту гражданских свобод, против расовой нетерпимости и расовой дискриминации.

Турция

Засилье на турецких экранах американских ковбойских и гангстерских фильмов, а также лент с убийствами и драками привело к тому, что турецкие зрители стали выражать свой протест. Так, например, в письме, напечатанном в газете «Джумхуриет», Неджми Гюльсен пишет, что необходимо, чтобы вместо американской стряпни на экранах турецких кинотеатров демонстрировались турецкие национальные фильмы на темы, близкие народу.

●

Кинопрокатные и телевизионные компании ряда стран мира проявляют все растущий интерес к турецким фильмам, сообщает газета «Джумхуриет». Прокатные фирмы Соединенных Штатов, Бельгии, Федеративной Республики Германии, Ливана, Ирана и ряда других стран закупили такие фильмы, как «Ах, прекрасный Стамбул» известного режиссера Атыфа Ылмаза, «Горная сказка» Тургута Демирага, «Презренный Назифэ» Мемдуха Уна.

Франция

Последняя работа недавно умершего историка кино Жоржа Садуля опубликована издательством «Сегерс». Это монография о Жераре Филипе. Критик занят здесь преимущественно анализом тройного соотношения между личностью актера, его ролями и его «персонажем», постоянным из фильма в фильм и не адекватным ни самому актеру, ни конкретному герою, которого тот играет. Садуль сосредоточивается также на вопросе о месте Жерара Филипа в нравственной биографии французской молодежи, вступавшей в жизнь в послевоенные годы; он анализирует романтизм искусства Филипа.

Япония

По случаю выхода на экраны своей последней работы — «Черные кошки в зарослях» — сценарист и режиссер Канэто Синдо заявил, что истинная тема его нового фильма — война. «Война и в прошлом и сегодня всегда приносит опустошение и горе в жизнь широких народных масс». В фильме, основанном на сборнике XI века «Кондзяку моногатари», рассказывается о двух женщинах, которые, будучи изнасилованы и убиты самураями, обратились в черных кошек, чтобы отомстить за себя. Один из рецензентов отмечает, что фильм носит во многом подражательный характер: «это мешок, заполненный крупицами из других хороших фильмов, это разнообразный улов специальных эффектов (некоторые из них довольно удачны). При этом в картине, сделанной с хорошими намерениями, главная идея все же несколько вне фокуса».

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Шестое июля», 11 ч.

Автор сценария М. Шатров; режиссер-постановщик Ю. Карасик; главный оператор М. Суслов; художник Б. Бланк; композитор А. Шнитке; звукооператор Л. Беневольская; режиссер Н. Орлов; редакторы: Н. Боярова, А. Пудалов; директор картины П. Феллер.

Роли исполняют: Владимир Ильич Ленин — Ю. Каюров, Свердлов — В. Татосов, Дзержинский — В. Ланового, Чичерин — Б. Рыжухин, Бонч-Бруевич — Г. Куликов, Подвойский — В. Самойлов.

В фильме снимались: А. Демидова, И. Соловьев, А. Джигарханян, Н. Волков, В. Шалевич, В. Горелов, Р. Александров, Ю. Плявиньш, Х. Лиепиньш, Л. Надеждин, Р. Хомятов, Н. Веселовская, Е. Буренков, Л. Марков, Ю. Назаров, С. Плотников, А. Крюков, З. Высоковский, Г. Острин, А. Январев, С. Десницкий, Г. Барков, М. Селютин, О. Мокшанцев, Г. Коваленко, У. Пуцитис, А. Ширвиндт, В. Мирский, Л. Евтифьев, В. Селезнев, Г. Дунц, В. Шульгин, А. Лукьянов, В. Шубин, Х. Браун, Л. Пярн, В. Мефедов, Н. Чугунов.

«Дом и хозяин», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Метальников; главный оператор А. Харитонов; главный художник Г. Колганов; композитор А. Шнитке; звукооператоры: С. Литвинов, А. Ванециан; режиссер В. Тиунова; редактор И. Сергиевская; директор картины В. Канторович.

Роли исполняют: Егор Байнев — И. Лапиков, Анна Байнева — А. Соловьева, мать Егора — С. Станюта, Лешка — Б. Новиков, Прохор — Е. Шутов, Батров — П. Любешкин.

В эпизодах: В. Ананьина, В. Брылеев, Е. Быкадоров, П. Волков, Валя Малышева, Вася Курс, А. Гречаный, К. Жаркова, Н. Карнаухов, М. Майоров, Н. Медведева, Т. Солодовникова, И. Солдатова, Ю. Саранцев, В. Титова, А. Шорохов.

«Еще раз про любовь», 10 ч.

Автор сценария Э. Радзинский; режиссер-постановщик Г. Натансон; главный оператор В. Николаев; художник И. Лукашевич; режиссер И. Битюков; композитор А. Флярковский; звукооператор О. Упенник; текст песен Р. Рождественского; редактор Е. Скидаенко; директор картины Ю. Гальковский.

Роли исполняют: Наташа — Т. Доронина, Евдокимов — А. Лазарев, Карцев — О. Ефремов, Ира — Е. Королева, Феликс — А. Ширвиндт, Владик — В. Комратов.

В эпизодах: Ж. Владимирская, С. Чистяков, Е. Карельских, Н. Мерзликин, З. Высоковский.

«Майор Вихрь», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 10 ч.

Автор сценария Ю. Семенов; режиссер-постановщик Е. Ташков; главный оператор П. Терпсихоров; художники: В. Кислых, Л. Семенов; композитор А. Эшпай; звукооператоры: А. Рябов, В. Шарун; режиссеры: А. Кузнецов, Б. Трофимов; редактор Н. Ушакова; директора картины: Г. Абрамов, М. Хавкин.

Роли исполняют: майор Вихрь — В. Бероев, Аня — А. Вознесенская, Коля — В. Павлов, Седой — Е. Тетерин, Юзеф — А. Ширвиндт, Бородин — Е. Буренков, Берг — В. Стржельчик, Трауб — В. Кенигсон, шеф СД — Е. Кузнецов, Муха — В. Гусев, Крыся — Л. Шляхтур, Аппель — И. Ясулович, переводчик — О. Голубицкий, человек в штатском — К. Желдин, Нойбут — Б. Бибиков, Штромберг — Г. Шевцов, Либо — П. Кард, Краух — В. Осенев, Швальб — Ю. Волынцев.

В эпизодах: Н. Абрашин, В. Голубенко, З. Исаева, Э. Караваев, Е. Король, В. Кулик, А. Нищенкин, Д. Нетребин, В. Пицек, А. Румянцева, Ч. Сушкевич, В. Филиппов, В. Шарыкина.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Три дня Виктора Чернышева», 10 ч.

Автор сценария Е. Григорьев; режиссер-постановщик М. Осепьян; оператор М. Якович; художник Б. Дуленков; композитор А. Рыбников; звукооператор А. Голыженков; режиссеры: Е. Лунина, П. Познанская; редактор С. Рубинштейн; директор картины В. Макаров.

Роли исполняют: Виктор Чернышев — Г. Корольков, мать Чернышева — В. Владимирова, дядя Павел — А. Чернов, Антон — Л. Прыгунов, Коля — Г. Сайфулин, Петр — В. Беляков, Семен Андреевич — И. Кузнецов, Рахманов — Д. Чуковский, Кравченко — В. Шукшин, тетя Таня — Н. Федосова, отец Антона — С. Соколовский, хозяйка избы — Д. Шарапова.

В эпизодах: В. Агурейкин, А. Алейникова, И. Воронов, О. Гобзева, Б. Гитин, Г. Качин, Саша Кекшин, В. Мизин, Н. Мерзликин, Т. Маслова, В. Пицек, Н. Скоробогатов, В. Теличкина, А. Ушаков, Ю. Фомичев.

«Доживем до понедельника», 10 ч.

Автор сценария Г. Полонский; режиссер-постановщик С. Ростоцкий; главный оператор В. Шумский; художник Б. Дуленков; композитор К. Молчанов; песня на стихи Н. А. Заболоцкого; звукооператор А. Избуцкий; режиссер З. Курдюмова; редактор А. Анфиногенов; директор картины Г. Рималис.

Роли исполняют: И. Печерникова, В. Тихонов, Н. Меньшикова, М. Зимин, Д. Щербаков, Н. Малишевский, О. Жизнева, Л. Архарова, В. Зубарев, О. Остроумова, И. Старыгин, Р. Григорьева, Ю. Чернов, Л. Соколова, А. Листаров, Л. Лобанова, В. Адоньев, И. Цуканова, А. Карцев, Л. Новикова, А. Барский, Л. Кашаева, А. Стрельцов, В. Чаева, К. Лепанова, С. Гаррель, В. Телегина, Н. Гребешкова, С. Пилявская, С. Богданова, Н. Горчаковская, Н. Гнатюк, А. Семенов, Е. Герасимова, В. Фролова, А. Ширкевич, А. Гудков, Р. Дуленкова, Н. Емельянова, Г. Качин, Я. Ленц, В. Маркин, А. Шумский, Т. Филиппова, Л. Борисова, О. Злобина, И. Воловик, С. Калбан, А. Михилкевич.

Киностудия «Ленфильм»

«Личная жизнь Кузяева Валентина», 7 ч.

Автор сценария Н. Рязанцева; режиссер-постановщик И. Масленников при участии И. Авербаха; главный оператор Б. Тимковский; художник Ю. Куликов; композитор А. Колкер; текст песни К. Рыжова; звукооператор А. Зверева; режиссер В. Перов; редактор А. Бессмертный; директор картины В. Беспрозванный.

Роли исполняют: В. Ильичев, Т. Коновалова, З. Краснова, И. Сергеева, В. Сонина, А. Балтрушайтис, А. Кожевников, Г. Штиль, И. Терешенкова, А. Афанасьев, В. Богач, А. Егоров, В. Му-

рашов, А. Николаенко, Ю. Овсянко, И. Окрепилов, А. Юдин, поет М. Пахоменко.

«Лебединое озеро», 9 ч.
Музыка П. И. Чайковского; авторы сценария: И. Гликман, А. Дудко, К. Сергеев; хореография М. Петипа, Л. Иванова, К. Сергеева; постановка А. Дудко, К. Сергеева; главный оператор А. Назаров; художники: В. Волин, Б. Быков; звукооператор В. Яковлев; режиссер А. Тубеншляк; редактор В. Шварц; директор картины П. Свиридов.

Роли исполняют: Одетта, Одиллия — Е. Евтеева, Зигфрид — Д. Марковский, Ротбарт — М. Эсамбаев, шут — В. Панов, мать Зигфрида — А. Кабарова, наставник — В. Рязанов.

В фильме принимали участие артисты балета Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и учащиеся Ленинградского хореографического училища имени А. Вагановой.

Одесская киностудия

«Случай из следственной практики», 9 ч.
Авторы сценария: Л. Аграновнч, А. Шпеер; режиссер-постановщик Л. Агранович; главный оператор Г. Карюк; художник М. Заяц; режиссер Г. Тарасуль; звукооператоры: А. Блогерман, В. Фролков; редактор В. Решетников; директор картины А. Сердюков.

Роли исполняют: Сухарева — Л. Земляникина, Макарцев — А. Ковалев, Тоня Трушина — Н. Русланова, Неля Короткова — Э. Кулик, Коротков — Р. Вильдан, Варга — И. Соловьев, Эдгар Клячко — Г. Кочкожаров, Фомич — В. Шиловский, Семен Сухарев — В. Заманский, Барашков — И. Старков.

В эпизодах: В. Сперантова, В. Кулакова, А. Скарга, Ю. Гаврильченко, Г. Ноженко, Б. Зайденберг, С. Крылов, В. Бурхард, Е. Котов, А. Кошутский, С. Простяков, Б. Молодан, В. Евченко, Т. Величко и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Поединок в горах», 8 ч.
Автор сценария А. Курбанов; режиссер-постановщик К. Рустамбеков; оператор Т. Ахундов; художник М. Усейнов; композитор Д. Джангиров; звукооператор А. Шейхов; режиссер М. Алили; редактор Ю. Векилов; директор картины С. Баязов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа В. Крачковский.

Роли исполняют и дублируют: Фаррух — Ш. Алекперов (дублирует В. Ферапонтов), Сархан — Р. Афганлы (Н. Граббе), Гамбар — М. Санани (К. Тыртов), Ижран — О. Санани (Т. Литвиненко), Назаров — С. Ковтун (Э. Изотов), Рагимов — К. Худавердиев (Э. Бредун), полковник — И. Переверзев, Поладов — С. Алескеров (Г. Юдин), Олег — В. Колокольцев (А. Голик), Фейзи — А. Рзаев (П. Шпрингфельд), нарушитель — М. Дадашев (В. Файнлейб).

Киностудия «Таджикфильм»

«Как велит сердце», 10 ч.
Авторы сценария: М. Турсун-заде, И. Филимонова, Б. Кимягаров; режиссер-постановщик Б. Кимягаров; оператор А. Панасюк; художник Х. Бакаев; композитор Ф. Одинаев; звукооператор А. Шаргородский; режиссер Ш. Мулложанов; редактор Л. Киямова; директор картины М. Атаджанов.

Роли исполняют: Каримов — Л. Свердлин, Саидов — М. Касымов, Хайри — С. Норбаева, Тимур — Т. Реджиметов, Лутфия — М. Исаева, Лидия Федоровна — Т. Пельтцер, Шараф — Б. Ватаев, Лена — А. Алейникова, Азиза — З. Асанова, чайханщик — Н. Рахимов, шофер — Г. Завкибеков,

В эпизодах: А. Касымов, Ш. Джураев, Ф. Алимов, И. Бурлаков, С. Джураева, Ш. Ерова, А. Парпиев, Х. Сайфуллаев, Т. Таджибаева, Н. Фазылова, Ф. Хусейнова, И. Хасанов, О. Туллаев.

Киностудии «Молдова-филм» и «Ленфильм»

«Рыцарь мечты», 7 ч.
Авторы сценария: В. Дербенев, Л. Рутицкий; режиссер-постановщик и главный оператор В. Дербенев; художники: Ю. Лактионов, В. Левенталь; композитор Э. Лазарев; песни на стихи А. Грина; звукооператор Ю. Кокжаян; режиссер Г. Хохлов; редактор В. Василаке; директора картины: А. Загорский, Я. Фридман.

Роли исполняют: мальчик и Аян — Е. Ушаков, отец мальчика и боцман — Н. Симонов, женщина на пароходе и Диана — М. Кушнирова, предсказатель и шарманщик — А. Лазарев, отчим Дианы — Ф. Никитин, Редж — И. Воронов, Дженнер — Н. Карпенко.

В эпизодах: Я. Беленький, Ю. Богомолов, В. Васильев, И. Мушкатин, В. Плотников, А. Шашурин.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Хочу бодаться», 1 ч.
Автор сценария С. Михалков; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; оператор М. Друян; композитор Г. Савельев; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: О. Сафронов, Р. Миренкова, А. Давыдов, И. Давыдов, В. Рогов, В. Арбеков, Ю. Бутырин, Е. Комова, Е. Муханова, В. Максимович; художники-декораторы: Л. Модель, И. Троянова; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: Заяц — Г. Вицин, Лось — А. Ханов, Кабан — С. Бубнов, Лиса — В. Орлова, Бобер — Е. Леонов, Козлик — Ю. Юльская, Щенок — Ю. Хржановский.

«Фитиль» № 70 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Вежливость» («Мосфильм»).
Автор Г. Данелия; режиссер А. Серый; оператор В. Юсов.
В ролях: А. Кузнецов, М. Крепкогорская, Н. Минаева, Е. Никшихина, Р. Светлани.
«Разрешите подключиться» (ЦСДФ).
Авторы: С. Киселев, Г. Ширшов; текст Ю. Алексеева; режиссер-оператор С. Киселев.
«Люди и двери» («Киевнаучфильм»).
Автор В. Славкин; стихи А. Внукова; режиссер И. Лазарчук; художник Э. Кирич; оператор А. Гаврилов; композитор О. Фельцман.
Главный редактор журнала С. Михалков.

«Фитиль» № 71 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Дважды два» («Союзмультфильм»).
Автор В. Славкин; режиссер В. Котеночкин; художник С. Русаков; оператор Е. Петрова.
«Кинодрама» (ЦСДФ).
Автор А. Столбов; режиссер-оператор С. Киселев.
«Петушок» (студия имени М. Горького).
Автор А. Тараскин; режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.
В ролях: Игорь Наумкин, В. Иванов, В. Кузнецова, А. Козубский, С. Сафонов.
Главный редактор журнала С. Михалков.

«Происшествие в порту» («Банда»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Здислав Сковрoньский; режиссер Збигнев Кузьминский; оператор Богуслав Ламбах; художник Ярослав Свитоняк; композитор Адам Валацинський.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Д. Белевич. Автор русского текста Я. Костричкин; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Ежи Новицкий — Мацей Дамьенцкий (дублирует С. Никоненко), Фелек — Яцек Доманьский (Г. Канин), Костек — Павел Галя (А. Золотницкий), «Магера» — Тадеуш Мадея (Р. Панков), Мирек — Мирослав Грущинский (В. Смирнов), директор — Болеслав Плотницкий (О. Мокшанцев), «гангстер» — Ежи Пшибыльский (В. Осенев), мать Ежи — Рената Кособудзка (Л. Драновская), Анка — Иоланта Воллейко (Н. Пянтковская).

«Таня и два мушкетера», 7 ч.

Производство киностудии «Готвальдов», Чехословакия.

Авторы сценария: Милан Шимек, Радим Цврчек, Иван Освальд; режиссер Радим Цврчек; оператор Карел Копецкий; художник Зденек Розкопал; композитор Гарри Мацоурек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Таня — Даша Паздерова (дублирует Оля Малышева), Лойза — Ладя Затка (Саша Гуськов), Пепик — Иво Штрангмюллер (Алеша Ефремов), фокусник Бауэр — Антонин Едличка (Ю. Саранцев), молочник — Мила Шульц (П. Винник), угольщик — Мирослав Моравец (С. Курилов).

«Семья священника», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия —8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Пяк Ин Дюн; режиссер О Бён Чхо; оператор Пак Бен Су; художник Лим Бён Сам; композитор Ли Хак Бом.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Канн. Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Цой Хак Син— Ю Гвон Дюк (дублирует Н. Граббе), Цой Сен Гын — Ким У Ен (Р. Чумак), Цой Сен Хы — Цой Бу Силь (С. Холина), Цой Сен Ок — Ким Хен Сук (А. Кончакова), Сук Кен — Ким Сен Ен (Н. Зорская), доктор Пак — Дён Ун Бон (К. Тыртов), Ен Су — Цой Чан Су (Р. Панков), Юн Сик — Пак Ги Дю (Ю. Чекулаев), Юн Сек Дя — Хван Мин (В. Щелоков), Кингстер — Ли Вон Гюн (О. Мокшанцев), Ричард — Кан Хон Сик (Б. Баташев), Джеймс — Ким Ен Сик (В. Балашов).

«Черные птицы», 8 ч.

Производство «Виба-фильм», Югославия.

Автор сценария Грге Гамулин; режиссер Эдуард Галич; оператор Миле де Глерия; художник Бранко Хундич; композитор Анджелко Клобучар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Воя Мирич, Фабиан Шовагович, Иван Шубич, Иво Сердар, Ваня Драхц, Раде Шербеджия, Реля Башич.

Роли дублируют: Ф. Яворский, А. Кузнецов, О. Мокшанцев, В. Ферапонтов, В. Подвиг, Ю. Чекулаев, А. Тарасов.

«Я была счастлива здесь...» (по повести Эдны О'Брайен «Женщина у моря»), 9 ч.

Производство «Партизан филм» — «Рэнк Органиэейшн», Англия.

Авторы сценария: Эдна О'Брайен, Десмонд Девис; режиссер Десмонд Девис; оператор Менни Уинн; художник Тони Вуллард; композитор Джон Эдисон; продюсер Рой Милличип.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста С. Шайкевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Кэсс — Сара Майлс (дублирует Н. Пьянтковская), Хоган — Сирил Кьюсак (П.Шпрингфельд), Мэттью—Джулиан Главер (В. Шалевич), Колин — Шон Кэффри (В. Тихонов), Кэтрин — Ив Белтон (Г. Булкина).

«Золотая пуля» («Кто знает?»), 10 ч.

Производство М. Ч. М., Италия.

Авторы сценария: Сальваторе Лаурани, Франко Солинас; режиссер Дамиано Дамиани; оператор Тони Секки; композитор Луис Энрике Бакалов; художник Серджо Каневари; продюсер Бианко Манини.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Каленниченко. Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Чунчо — Джан Мария Волонте (дублирует Е. Весник), Билл — Лоу Кастель (В. Гусев), Санто — Клаус Кинский (В. Балашов), Аделита — Мартина Бесвич (М. Кремнева)

искусство

КИНО

Сценарий

Я. Костюковский,
М. Слободской,
Л. Гайдай

Бриллиантовая рука

ДЕТЕКТИВНО-ЭКСЦЕНТРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

В подъезде востроносенькая лифтерша вытирает пол.

По лестнице спускается Семен Семенович.

— Добрый вечер, Марья Николаевна!

— Добрый вечер, Семен Семенович! Куда это вы, на ночь глядя?

— Завтра рано на рыбалку... Хватились — нет хлеба... Придется на проспект... В дежурную. Далеко... Но надо!

Семен Семенович торопливо уходит.

— Вы к кому? — подозрительно обращается лифтерша к девушке со скрипкой в футляре.

— В 15-ю квартиру... — почему-то смущается девушка, поднимаясь по лестнице.

Лифтерша провожает ее неодобрительным взглядом.

Семен Семенович идет по пустынной улице. Звонко и одиноко звучат его шаги. Причудливые тени листвы, просвеченной уличным фонарем, беспокойно шарят по асфальту.

В тени у столба притаился чей-то еле различимый силуэт. Незнакомец следит за идущим Семеном Семеновичем, который скрывается за углом.

И тут же раздается душераздирающий крик.

...Луч карманного фонарика высвечивает неловко лежащее на асфальте тело. Бросается в глаза подвернувшаяся рука, обвязанная чем-то белым.

Два милиционера рассматривают безжизненную фигуру.

— Да-а-а... — раздается голос из темноты. Один из милиционеров вскидывает фонарик. В его луче — скорбное лицо Семена Семеновича. Он продолжает:

— Бедняга. На его месте должен был быть я...

— Напьешься — будешь, — флегматично говорит милиционер и обращается к напарнику. — Давай грузить?

Но едва они берутся за бездыханное тело, как оно снова издает нечеловеческий вопль, переходящий в припев популярной песни:

—Ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Вертится быстрей земля...

Милиционеры увозят на мотоцикле пьяного, который уже перешел на второй куплет песни. Он дирижирует правой рукой в белом рукаве, далеко высунувшемся из разорванного пиджака.

Семен Семенович еще не успевает оправиться от перенесенного потрясения, как сзади его окликает чей-то голос:

— Семен Семенович, добрый вечер!

Рядом с ним на тротуар ложится чья-то тень.

— Добрый вечер! — еле слышно отвечает Семен Семенович. — Но я вас не знаю...

— Володя, — представляется незнакомец. — Вам привет от Михаила Ивановича. Он очень хотел вас видеть...

Семен Семенович сразу почувствовал себя увереннее.

— Когда?

— Да хоть сейчас!

— Опоздаю... за хлебом.

— Заедем... Прошу! — Володя приглашает его в стоящее неподалеку такси.

На скамейке у подъезда сидят товарищ Плющ и лифтерша.

— Мне, говорит, в пятнадцатую... Сама вся дрожит, а для вида футляр приволокла...

— Ясно, — решает Варвара Сергеевна. — Артист... Жена на курорте. Недели не прошло — уже со скрипкой...

— Ай-ай-ай!.. — сокрушается лифтерша.

Окончание. Начало см. в № 8.

— Ну, что ж, придется сделать так,— вздохнув, резюмирует товарищ Плющ.— Жене — телеграмму. Письмо — в редакцию «Советская культура». Ну, и копии, куда надо!

Лифтерша согласно кивает головой.

Слышен шум подъехавшей машины. Из такси выходит Семен Семенович с хлебом в авоське.

Товарищ Плющ и лифтерша многозначительно переглядываются.

Семен Семенович прощается с Володей.

— Спасибо большое, Володя! Счастливо!

— Отдыхайте! Хорошего вам клева! Значит, вы точно будете на Черных камнях?

— Да, да, на Черных камнях...

— Ну, ни пуха ни пера!

— К черту, к черту!

Машина уезжает.

Семен Семенович входит в подъезд, весело пожелав участницам вахты:

— Спокойной ночи!

— Спокойной ночи, Семен Семенович! — приторно улыбается лифтерша.

Товарищ Плющ сухо кивает.

— Наши люди в булочную на такси не ездят,— со значением фиксирует она.

Востроносенькая лифтерша, как всегда, согласно кивает.

Раннее утро. По пустынному шоссе мчится такси, из которого торчат удилища.

За рулем, позевывая и поеживаясь от утренней прохлады, сидит Володя. На заднем сиденье дремлет еще один оперативный работник милиции — молодой человек спортивного вида.

Развилка шоссе. Дорожные указатели. В одну сторону: «Черные камни — 8 км»; в другую — «Белая скала — 12 км».

Такси поворачивает на Черные камни.

...По тому же шоссе мчится «Волга» наших контрабандистов.

За рулем — Механик. Он тоже ежится от утренней прохлады и зевает.

«Волга» Механика сворачивает к Белой скале.

...По тому же пустынному шоссе мчится мотоцикл.

За рулем зевает и ежится Граф. В коляске клюет носом Семен Семенович, прижимая к себе пучок удилищ.

Мотоцикл сворачивает вначале на Черные камни, но тут же тормозит, разворачивается и уезжает к Белой скале. Сонный пассажир даже не заметил изменения маршрута.

Уединенное место на берегу моря у Белой скалы, около которой видна полузатонувшая большая баржа.

Мотоцикл останавливается, Граф озабоченно осматривается.

— Кажется, здесь... Или...

— Зря мы сюда приехали,— замечает Семен Семенович.— Черные камни ближе, да и клев там лучше...

— Если я не ошибаюсь, то здесь будет такой клев, что ты забудешь все на свете! — бормочет Граф, продолжая осматриваться.— Нет, не здесь! — неожиданно решает он.— С той стороны скалы. Поехали!

Ревет мотор, но мотоцикл почему-то не двигается с места. Пораженный Граф оглядывается и видит, как, высунувшись из-под разбитой лодки, волосатая ручища крепко держит машину за глушитель.

Граф быстро выключает мотор.

— Нет! Все-таки здесь! — окончательно решает он.

...Рыбаки устроились на барже.

И пока Семен Семенович готовит ры-

боловные снасти, Граф, в свою очередь, готовит инструменты для выполнения своей задачи. Он аккуратно раскладывает возле себя большой багор с деревянной ручкой, бутылку вина, оплетенную камышом для смягчения удара, а также средней величины булыжник, предварительно взвесив его на руке.

Едва Семен Семенович забрасывает удочку, как чувствует поклевку. И тут же счастливый рыболов вытаскивает здоровенную рыбину.

— С почином! — поздравляет Граф, выбирая удобный инструмент для оглушения клиента.

Операция «Рыбалка» наконец успешно началась.

Семен Семенович, окрыленный первым успехом, снова забрасывает удочку.

Крючок с наживкой медленно опускается ко дну. И вдруг из колышущихся водорослей метнулась тень огромной рыбы. Но при ближайшем рассмотрении это оказывается не акула и даже не дельфин. К крючку подплывает аквалангист, держащий двумя руками большую серебристую паламиду.

Он подводит ее к наживке, дает понюхать и, только когда рыба заглатывает крючок, выпускает ее из рук.

Аквалангист исчезает в водорослях.

...Из воды между двумя камнями появляется третий. Камень постепенно вырастает над водой, под ним обнаруживаются очки и респиратор аквалангиста. Он снимает очки и выясняется, что это Механик. Он, как и обещал, обеспечил невиданный клев, а сейчас с радостным удовлетворением наблюдает за результатами своей работы.

Перед ним открывается весь плацдарм операции: возбужденный Семен Семенович снимает с крючка извивающуюся паламиду; не менее возбужденный Граф, пряча за спиной багор, ждет удобного момента для оглушения клиента.

Семен Семенович снова забрасывает удочку.

Механик, натянув маску, быстро погружается в воду. На дне у него большой садок с живой рыбой. Он выбирает экземпляр покрупнее и, привычно зажав рыбину двумя руками, плывет к крючку Семена Семеновича.

Видимо, напряженная подводная деятельность уже утомила Механика. Он машинально вытирает тыльной стороной руки вспотевший, как ему кажется, лоб. Паламида, воспользовавшись тем, что Механик держит ее одной рукой, немедленно вырывается.

Крючок в это время резко уходит вверх. Рыба теперь по собственной инициативе устремляется за наживкой. И несмотря на то, что крючок уже находится в двух-трех метрах от воды, паламиде удается в невероятном прыжке настигнуть и заглотать наживку.

Темп фантастической рыбалки все ускоряется. Из подводного садка рыба за рыбой перекочевывает в корзину Семена Семеновича. Все быстрее мечется под водой от садка к крючку и обратно Механик.

Счастливый рыбак дрожащими от радостного возбуждения руками едва успевает нанизывать наживку. Рыбная ловля достигла своего апогея. Семен Семенович забыл не только о своей гипсовой руке, а действительно обо всем на свете. Операцию можно завершать.

Но при каждой попытке Семен Семенович в последний момент мешает Графу: то не вовремя оглядывается, то принимает действия Графа за помощь в рыбной ловле, то случайно выбивает орудие оглушения из его рук, то сам нечаянно оглушает Графа огромной рыбой.

...А под водой происходит нечто непредвиденное, не предусмотренное никаким планом. Загнанный азартным рыбаком, Механик явно устал и потерял точность движений. На одном из неловких поворотов грузило бьет зазевавшегося Механика по голове и к тому же еще он сам попадается на крючок, который вцепляется ему сзади в трусы.

Извиваясь, он пытается освободиться, но Семен Семенович, видимо, удачно подсекает, и тройник впивается еще глубже...

— Осторожней! — сам себе командует шепотом Семен Семенович.— Схватила...

Поплавок резко уходит под воду, леска туго натягивается, сгибая в дугу упругое удилище. Семен Семенович в экстазе бормочет, одновременно обращаясь то к Графу, то к рыбе, но в запарке слова, предназначенные рыбе, он говорит Графу и наоборот.

— Теперь не сорвешься... Давай ломик, тюкнем... Заглатывай, родная... Где ломик... Держи! — он неожиданно всовывает в руки растерявшегося Графа удилище, а сам бежит за ломиком.

...Механик под водой делает еще одну попытку освободиться от впившегося в него тройника: он двумя руками дергает за леску...

...От этого рывка Граф теряет равновесие и, не выпуская из рук удилища, летит в воду.

Семен Семенович, охваченный рыбацким азартом, кричит:

— Поводи, поводи ее!

Кипит и бурлит вода у борта баржи. Судорожно барахтается не умеющий плавать Граф, не выпуская из рук удилища.

...Под водой Механик, боясь быть обнаруженным, включает винтовой мотор собственного изобретения, прикрепленный к ранцу акваланга. Со скоростью торпеды он устремляется в открытое море, таща за собой на леске Графа.

Эта сцена живо напоминает нам страницы повести Хемингуэя «Старик и море», рассказывающей, как большая рыба тащит за собой лодку с рыбаком.

Механик прибавляет обороты. Скорость увеличивается. Граф выходит на редан, поднимается над водой, словно катер на подводных крыльях.

На барже мечется Семен Семенович, что-то кричит, размахивает гипсовой рукой. Он становится все меньше и меньше.

И, может быть, неудачливые сообщники, гонимые болью, страхом и алчностью, прошли бы таким образом Босфор и даже Дарданеллы, если бы на их пути не встал песчаный островок. Механик под водой огибает его, а Граф врезается в берег.

Еще несколько метров он пашет песок, но затем леска ослабевает, и Граф, тормозя животом, останавливается.

Он машинально вытягивает леску. На тройнике — трусы Механика.

Граф впадает в панику. Кругом вода. Зловеще кричат чайки.

— Помогите!.. Спасите!..

Из воды появляется Механик. Он видит, как вдали, на маленьком островке, взывает о помощи Граф.

— Идиот! — зло говорит Механик и быстро скрывается среди прибрежных скал, сверкая на солнце белыми ягодицами.

Покинутый своим сообщником, новоявленный Робинзон не может ждать быстрой помощи и от верного Семена Семеновича: островок находится за скалистым мысом и не виден с баржи.

...Высоко в бездонном небе проносится черная точка самолета, оставляя за собой серебристый дымовой след.

Далеко в бескрайнем море, где-то на самом горизонте, проплывает белый лайнер, кажущийся отсюда игрушечным корабликом.

И в этом равнодушном мире трагически звучит голос Графа:

— Э-ге-гей!.. Спасите!.. Помогите!.. На помощь!..

Но его отчаянные призывы тонут в шуме прибоя и в пронзительном визге чаек. Ослабевший, промокший, охрипший от крика, он мечется по островку и размахивает удилищем, на котором привязана рубашка как флаг бедствия.

— Помогите!.. Спасите наши души!.. СОС! СОС! СОС!..

— Дяденька, чего вы кричите? — раздается детский голос за спиной Графа. Перед ним — неизвестно откуда взявшийся аккуратный мальчик с полиэтиленовым мешочком для рачков.

— Иди, иди отсюда, мальчик, не мешай! — отправляет его Граф, даже не подумав о том, откуда тот взялся здесь, на необитаемом островке.

Мальчик, пожав плечами, независимо уходит обратно к берегу.

Он идет по воде, аки по суху, как Иисус Христос. Суеверный Граф, узрев чудо, падает на колени. Он готов каяться и бить земные поклоны.

А мальчик продолжает идти по щиколотку в воде, собирая рачков по пути. Но никакого чуда, конечно, нет. Он идет по узкой отмели, соединяющей островок с противоположным берегом бухты.

Поняв это, Граф поднимается с коленей и, все еще находясь в состоянии религиозной прострации, идет вслед за мальчиком. А над Графом на удилище развевается рубаха, словно хоругвь.

Вечер того же дня.

Кабинет Механика на автостанции. Две головы склонились над ярко освещенной схемой, лежащей на столе.

— Шеф дает нам возможность реабилитироваться. Местом новой операции он определил летний ресторан «Плакучая ива». Строго на север, на расстоянии порядка пятидесяти метров,— Механик откладывает циркулем на схеме названное расстояние,— расположен туалет типа «сортир», обозначенный на схеме буквами «М» и «Ж». Асфальтовая дорожка, ведущая к туалету, проходит мимо куста шиповника, где буду находиться я...

Граф кивает.

— Такова наша дислокация. Теперь — твоя задача. Ты приводишь клиента в ресторан, доводишь его до нужной кондиции и тут же выводишь освежиться. Убедившись, что клиент следует в заданном направлении, со словами: «Сеня, я жду тебя за столиком!»— ты возвращаешься на исходную позицию. Твое алиби обеспечено... Клиент, проходя мимо шиповника, попадет в мои руки, ну а дальше — вопрос техники... Ясно?

— Понятно,— говорит Граф.— Я вот только боюсь... Как его довести до кондиции?.. Он малопьющий...

— Как говорит наш дорогой Шеф,— с сардонической усмешкой замечает Механик,— на чужой счет пьют даже трезвенники и язвенники!

Утро следующего дня.

Семен Семенович возвращается с рынка. В авоське — щедрые дары южного базара: глянцевые синие баклажаны, пунцовые помидоры, зеленые перья лука, золотистые дыни-«колхозницы», а сверху лежит покрытая пыльцой черная гроздь винограда «Изабелла».

Он проходит мимо продавца лотерей-

ных билетов, который, как всегда, весело зазывает покупателей:

— Для больших семей и для маленьких семеек любой билет по тридцать копеек... Папе — телевизор, мотороллер — сыну, маме — холодильник или стиральную машину... Для дочки возьмете билет не зря: выиграет дочка часы «Заря». Не забудем дедушку, если есть дед: здесь приготовлен для деда мопед... Бабушка тоже хочет подарка, есть и для бабушки лодка-байдарка... С билетами будет дружней родня... до тиража осталось всего три дня!

Семен Семенович останавливается, видимо, чтобы купить билет. Он пересчитывает мелочь, но затем с легким вздохом продолжает свой путь.

Но не успевает он сделать и нескольких шагов, как к обочине тротуара подкатывает такси. Открывается дверца, Семен Семенович недоуменно оглядывается, но потом, улыбаясь, кивает водителю и садится в машину.

Такси уезжает.

Это видит подошедшая к столику с лотерейными билетами товарищ Плющ.

— На одну зарплату на такси не разъездишься! — многозначительно размышляет Варвара Сергеевна, доставая из сумочки деньги.— Сто билетов! — обращается она к продавцу. — Только подряд!

Обрадованный продавец начинает декламировать приготовленный на этот редкий случай стихотворный дифирамб:

— Кто берет билетов пачку, тот получит...

— Бросьте эту дурацкую агитацию! — охлаждает его пыл товарищ Плющ.— Я покупаю билеты не ради выигрыша...

— А ради чего? — растерянно спрашивает продавец, переходя на прозу.

— Ради утопающих...— начинает с привычной ораторской интонацией товарищ Плющ,— ...в зелени новых жилмассивов, сверкающих стеклом и пластиком дворцов культуры, которые строятся на средства, полученные от лотереи. Приведу несколько цифр...

...В такси заканчивается нелегкий разговор между Володей и Семеном Семеновичем.

— Виноват. Больше это не повторится,— говорит Семен Семенович.— Передайте Михаилу Ивановичу, что я сегодня же начну выполнять задание.

— Потолкайтесь по комиссионкам. Загляните на рынок. Посидите в ресторане. В общем, будьте больше на виду.

— Ясно!

— У вас, конечно, будут расходы. Вот возьмите! — и Володя протягивает пачку денег.

— Что вы! Я сам!

— Семен Семенович, давайте без самодеятельности... Здесь пятьсот рублей.

— Новыми? — поражается Семен Семенович.

А Володя продолжает:

— И еще одно. Возьмите.

Лицо Семена Семеновича меняется. В глазах сначала недоумение, потом испуг. Знакомый нам нарастающий щемящий звук свидетельствует, что внутренняя тревога вновь овладевает им.

— Зачем?

На ладони у Володи лежит вороненый пистолет.

— Как говорится, на всякий пожарный случай. Возьмите...

Семен Семенович осторожно берет пистолет.

— С войны не держал боевого оружия...

— Ну, это скорее не боевое оружие, а психологическое... Стартовый пи-

столет... Знаете: «На старт... Внимание... Пу! Арш!» На всякий пожарный... При случае можно пугнуть, можно подать сигнал...

Успокоившийся Семен Семенович с любопытством рассматривает пистолет и кладет его в авоську рядом с гроздью винограда.

— Семен Семенович,— укоризненно говорит Володя.

— Ах, да!..— и он быстро прячет пистолет в карман.

Над входом горит аргоновая вывеска: «Ресторан «Плакучая ива».

Гремит небольшой, но чрезвычайно энергичный оркестр, между танцующими ловко лавируют официанты с подносами и графинчиками, звенит посуда, хлопают пробки — словом, царит атмосфера обычного ресторанного веселья.

От столика к столику ходит знакомый нам продавец лотерейных билетов.

В углу сидят наши приятели — Граф пригласил Семена Семеновича в ресторан «обмыть» мифическую премию, а тот охотно принял приглашение, так как оно удачно совпадало с полученным заданием «посидеть в ресторане, быть больше на виду».

Граф дает пожилому официанту последние указания по поводу меню, а Семен Семенович с интересом рассматривает публику. Он собран, сосредоточен и немножко напряжен. Время от времени он ощупывает внутренние карманы, чтобы проверить, на месте ли пистолет и казенные деньги.

За соседним столиком — молодая пара. Они так увлечены друг другом, что не замечают никого вокруг.

Торговые моряки, вернувшиеся из плавания, гуляют в чисто мужской компании.

За большим банкетным столом в нише чествуют того самого бухгалтера, который нашел клад, зарытый контрабандистами, и честно сдал его государству.

Группа иностранных туристов ужинает за столом, на котором стоит флажок какой-то заграничной державы. Вокруг них суетятся официанты во главе с метром.

— Сеня, ты что будешь пить — водку или коньяк? — по-деловому спрашивает Граф.

— Чай,— простодушно отвечает Семен Семенович.

— А! — отмахивается Граф.— Дайте бутылочку того и другого. Для начала...

Официант исчезает, а Граф, взглянув на свои роскошные музыкальные карманные часы на семнадцати камнях, встает из-за столика.

— О-о-о, надо позвонить мамочке... Я сейчас...

Проходя мимо столика иностранцев, Граф вежливо кланяется метру:

— Добрый вечер, Иван Васильевич!

Строгий и величественный метр чуть заметным кивком отвечает на его приветствие.

— Я заказал Феде дичь, очень прошу вас...— Метр понимающе наклоняет голову.— Спасибо,— говорит Граф и проходит к телефону.

Семен Семенович продолжает рассматривать публику. И вдруг он чувствует, что кто-то остановился за его спиной. Не решаясь оглянуться, он косит глазом и видит огромные ботинки сорок шестого размера с блестящими застежками.

Осторожно скользя взглядом снизу вверх по массивной фигуре Незнакомца, Семен Семенович доходит до квадратной челюсти с бульдожьим прикусом и глубоко сидящих глаз.

Незнакомец тоже внимательно осматривает его с головы до ног, на секунду

задерживается взглядом на гипсовой руке и спрашивает:

— Свободно?

— Занято,— почему-то шепотом отвечает Семен Семенович.

Незнакомец медлит, словно хочет еще что-то спросить, затем отходит и садится за освобождающийся рядом столик.

Семен Семенович незаметно следит за ним. Щемящий звук его тревоги постепенно нарастает.

— Вот оно, началось! Только спокойно! — звучит его внутренний голос.

Он незаметно ощупывает пистолет в кармане, вдруг вскакивает как ужаленный и быстро направляется к выходу.

— Где здесь телефон?— спрашивает он у метра.

Метр указывает направление и провожает встревоженного, торопящегося Семена Семеновича долгим оценивающим взглядом.

...В телефонной кабине Граф заканчивает разговор:

— Жду... Да... Да... Клиент будет в порядке...— Оглянувшись и прикрыв трубку рукой, он конфиденциально сообщает: — Сам Шеф здесь...

Семен Семенович подходит к телефонной кабине как раз в тот момент, когда из нее выходит довольный Граф.

— Надо позвонить Наде... Будет волноваться...

— Давай, давай, звони! — покровительственно похлопывает его по плечу Граф.

Семен Семенович входит в кабину, а Граф направляется к столику.

...Семену Семеновичу наконец удалось связаться с таксомоторным парком:

— Такси?.. Говорит Семен Семенович Горбунков... Да, да, Горбунков... Пришлите такси к ресторану «Плакучая ива»... Срочно... Спасибо!

Повернувшись к двери спиной, он достает пистолет, вставляет в него обойму и, переложив оружие в брючный карман, решительно выходит из кабины. Теперь он готов к любым неожиданностям.

...И Граф уже готов к началу своей операции. Старик официант Федя за это время успел не только великолепно сервировать его стол, но и обслужить Незнакомца, перед которым стоят запотевший графинчик и холодная закуска.

Незнакомец по-прежнему внимательно рассматривает усаживающегося за столик Семена Семеновича.

— Ну-с,— приступает к делу Граф, разливая коньяк в большие винные рюмки.— Начнем, пожалуй...

— Стоп, стоп, мне хватит! Я много не могу пить...

— Первую до дна!

Семен Семенович исподтишка смотрит на Незнакомца. Незнакомец, в свою очередь, смотрит на него.

— Ага, следит,— звучит внутренний голос Семена Семеновича.— Пусть видит, что я пью...— И он поднимает свою рюмку:— За твою премию!

— Дай бог не последнюю!..

Друзья чокаются, и он с отвращением, словно горькое лекарство, проглатывает коньяк.

— Закусывай! — командует Граф и, не теряя времени, тут же наливает по второй.— За твое здоровье, Сеня!

Семен Семенович хочет отказаться. Он косится на Незнакомца. Слегка повеселевший внутренний голос Семена Семеновича размышляет: «Клюет на живца! Ну, если для дела...»

И он выпивает вторую рюмку, с удивлением обнаруживая при этом, что она вызвала уже меньшее отвращение.

Он оборачивается к Незнакомцу, чтобы проверить его реакцию. А тот, широко улыбаясь, поднимает свой бокал, приглашая Семена Семеновича выпить вместе.

Слегка захмелевший Семен Семенович хватает большой фужер и требовательно обращается к Графу:

— Гена, ты что ж не наливаешь?

Приятно удивленный Граф наполняет его фужер до краев.

— О-о-о! — одобрительно восклицает он и на радостях от того, что операция развивается наилучшим образом, наполняет и свой фужер.

А Семен Семенович, улыбнувшись Незнакомцу и ответно подняв бокал, лихо выпивает его.

Раздаются громкие аплодисменты. Но эта овация относится не к гусарскому подвигу Семена Семеновича, а к герою празднества за банкетным столом в соседней нише.

Там, как мы уже сказали, чествуют того самого бухгалтера, который нашел клад и сдал его государству.

— Ваши аплодисменты я отношу не на свой личный счет, а на счет всего нашего замечательного коллектива, который меня вырастил и воспитал,— скромно и проникновенно говорит виновник торжества.— Я уверен, что каждый из вас, когда найдет клад, поступит точно так же, как и я, потому что самый ценный наш клад — это наши люди...

Перекрывая вновь вспыхнувшие аплодисменты, кто-то из участников банкета громко спрашивает:

— А премию куда девать будете?

— На полагающуюся мне по закону премию я, по совету друзей, решил приобрести автомашину «москвич»... Новая модель...

Вспыхивают аплодисменты.

...Граф оценивающим взглядом определяет степень опьянения своего клиента, говорит ему: «Сеня, я сейчас...»— и выходит на улицу.

Маршевым шагом он идет по асфальтовой дорожке, строго на север. Проходя мимо куста шиповника, он подает сигнал свистом. Куст отвечает.

— Клиент дозревает... Будь готов...— бросает на ходу Граф, продолжая свой марш по асфальтовой дорожке.

...А в зале к столику Семена Семеновича подходит Незнакомец:

— Не узнаешь?

— Нет,— отвечает Семен Семенович, даже не взглянув на собеседника.

— Не возражаешь? — указывает Незнакомец на стул Графа.

— Не возражаю...

Тот садится, и Семен Семенович понимает, что операция вступает в решающую фазу: нехитрым способом неизвестный познакомился с ним и сейчас будет спаивать. А вызванной через таксомоторный парк подмоги что-то не видно.

— Значит, не узнаешь? — интригует Незнакомец.— Может, выпьем?

— Выпьем! — с обреченной готовностью отвечает Семен Семенович, все еще не решаясь взглянуть в лицо противника.

Они выпивают.

— Я тебя тоже не сразу узнал,— говорит Незнакомец.— Усы-то зачем сбрил?

Поскольку Семен Семенович никогда не носил усов, этот странный вопрос заставляет его поднять глаза и наконец посмотреть на своего собеседника. А тот с доброй улыбкой смотрит на него, и жесткое лицо Незнакомца неожиданно становится обаятельным.

— Простите, что вы сказали?

— Я говорю, усы-то зачем сбрил, дурик?

— У кого? — растерянно спрашивает Семен Семенович, сбитый с толку этим непредвиденным ходом противника.

Теперь несколько озадачен Незнакомец. Он готов уже уточнить свой вопрос, но в это время к столику той же марширующей походкой возвращается Граф.

— Простите! С кем имею честь? — сухо и официально обращается он к Незнакомцу.

— Извините... Ладыженский, Евгений Николаевич, — представляется Незнакомец. — Школьный друг вот этого дурика... — добродушно кивает он в сторону Семена Семеновича. — Вы не знаете, почему Володька сбрил усы?

— Не знаю, не знаю, — деловито говорит Граф. — Сеня, по-быстрому объясни товарищу, почему Володька сбрил усы. У нас очень мало времени...

— Сеня?! — вдруг отрезвев, переспрашивает Незнакомец.

...Механик в кустах шиповника нервно поглядывает на часы.

...За столиком Графа недоразумение уже выяснилось. Смущенный Незнакомец, очевидно, не в первый раз оправдывается:

— Вы уж извините меня... Обознался... Честное слово, усы вам — вылитый Володька Трынкин...

Семен Семенович испытывает двойственное чувство: с одной стороны, он рад, что этот страшный на вид, а в действительности симпатичный, обаятельный человек оказался не контрабандистом; с другой стороны, он огорчен, что операция так и не состоялась.

Граф вытаскивает часы.

— О-о-о, пора прощаться... Товарищ, когда у вас самолет?

И он раскачивает на длинной цепочке свой знаменитый карманный хронометр. Совсем опьяневший Семен Семенович пытается поймать часы, словно муху на лету.

— Сеня, не хулигань! — строго, но нетвердо выговаривая отдельные буквы, говорит Граф.

— Пора! — прощается Незнакомец. — Будете у нас на Камчатке... Милости просим...

Незнакомец уходит.

— «Это хорошо, что он не контрабандист, — подводит итог заплетающийся внутренний голос Семена Семеновича. — Симпатичный мужик... А зачем же я напился?»

— Сеня, ты уже дошел до кондиции? — озабоченно спрашивает Граф, стараясь попасть вилкой в ускользающую маслину.

— До какой?

— До нужной...

— Нет! — отвечает Семен Семенович после минутного напряженного раздумья.

— Тогда еще по рюмочке, — решает Граф и нетвердой рукой разливает оставшуюся водку.

— А я больше пить не буду...

— Должен, Сеня...

— А я не буду...

— Ты меня уважаешь?

— Уважаю... А пить не буду.

Этот категорический отказ ставит Графа в тупик.

— Тогда я тебя укушу! — вдруг заявляет он.

— Кусай! — спокойно соглашается Семен Семенович и даже подставляет гипсовую руку. — А я пить не буду...

— А под дичь будешь?

— Под дичь буду! — неожиданно легко сдается Семен Семенович.

— Федя, быстро дичь! — командует Граф.

На специальном столике на колесиках сам метр подкатывает к приятелям аппе-

титное блюдо. Друзья тупо смотрят, как ловкие руки метра специальными ножницами разделывают фазана.

— Это дичь? — спрашивает Семен Семенович.

— Это дичь? — уточняет Граф у метра. Тот кивает.— Дичь! — переводит Граф этот кивок.

— Под дичь водку не пьют! — решительно отставляет свою рюмку Семен Семенович.— Помнишь, в Марселе...

— Правильно! Помню... Иван Васильевич, бутылочку шампанского — и все!

— По-моему, вам уже пора освежиться,— многозначительно говорит метр.

— Сеня, слышишь?.. Пора уже освежиться... Пошли...

— А дичь? — не отрывая взгляда от фазана, сопротивляется Семен Семенович.

— Дичь не улетит... она жареная...— говорит Граф, приподымая Семена Семеновича с места, и ведет его к выходу, приговаркивая: — Сейчас выйдем... Строго на север... Порядка пятидесяти метров...

Внезапно Семен Семенович останавливается. Его внимание привлекают звуки рояля, доносящиеся с оркестровой эстрады. Там импровизирует пианист, заполняя паузу, пока оркестр отдыхает.

Оттолкнув Графа, Семен Семенович взбирается на эстраду.

Это привлекает внимание метра.

К эстраде поворачивается и продавец лотерейных билетов.

Растерянно смотрит на своего ускользнувшего клиента Граф.

Отодвинув ветку цветущего олеандра, из-за уединенного скрытого столика встревоженно и озадаченно наблюдает за своим подопечным Володя.

А Семен Семенович перед микрофоном начинает петь. Выпитое вино не только придало ему смелости, чтобы выйти на эстраду, но и делает его пение особенно проникновенным и задушевным. Мелодия любимой песни словно отрезвляет его. Зал затихает, все с интересом слушают не предусмотренного программой солиста.

Граф во время коротких пауз между куплетами песни пытается стащить Семена Семеновича за ноги с эстрады. При этом он то возмущается, то приказывает, то угрожает:

— Вот это уж ни к чему... Сеня, кончай эту самодеятельность!.. Сеня, прекрати немедленно, а то я тебя сейчас освищу...

Осуществляя свою угрозу, Граф запускает четыре пальца в рот, но вместо свиста раздается только слабое шипение.

Семен Семенович заканчивает песню. Зал дружно аплодирует.

Граф, опасаясь, что Семен Семенович будет бисировать, сам лезет на эстраду, ухватившись за стойку микрофона. Однако, потеряв равновесие, он увлекает за собой не только микрофон, но и Семена Семеновича.

Со страшным грохотом они рушатся на ближайший столик и рикошетом от него, изменив направление, проносятся мимо бассейна, опрокинув в воду другой столик.

Плавающие в бассейне лебеди взмывают в воздух.

Не в силах остановиться, приятели сбивают официанта с полным подносом в руках.

Метр в ужасе закрывает глаза рукой. А Граф и Семен Семенович врезаются в огромное зеркальное стекло.

Прихожая в квартире Семена Семеновича. Из спальни на цыпочках выходят два дюжих милиционера — уже знако-

мый нам ночной патруль, с которым Семен Семенович встречался в темном переулке.

Милиционеры уходят, а из спальни появляется товарищ Плющ вместе с подавленной Надеждой Ивановной. На Варваре Сергеевне поверх домашнего халата накинута шаль, на голых ногах галоши. Как видно, она была поднята лифтершей по тревоге и не успела одеться по форме. Однако чувствует она себя вполне уверенно.

— Какой ужас! Знаете, Варвара Сергеевна...— растерянно начинает Надежда Ивановна, но товарищ Плющ устало-снисходительно перебивает ее:

— Я все знаю... Даже больше, чем вы... Откуда у него деньги?

— Его товарищ пригласил... Премию получил...

— Угу,— многозначительно кивает товарищ Плющ.— А по протоколу, за одно разбитое зеркальное стекло ваш муж заплатил 97 рублей 18 копеек... Откуда у него такие деньги?

Надежда Ивановна пожимает плечами. А Варвара Сергеевна неумолимо продолжает:

— А на такси раскатывать?.. Я сама видела... Тоже товарищ ему одолжил?.. В общем, оставим в покое этого товарища: пусть им занимается его общественность по его месту жительства... А нам разрешите самим разобраться в поведении вашего мужа...

— Но ведь этого раньше никогда не было...

— И очень плохо!

Надежда Ивановна поражена такой странной логикой, а товарищ Плющ уверенно продолжает:

— После возвращения оттуда ваш муж стал другим... Тлетворное влияние Запада... Эти идиотские шутки! — и она звуком и жестом воспроизводит лохматого чертика, выскакивающего из банки.— Ведь это рассчитано на отсталые вкусы растленной западной молодежи... Потом эта странная фраза: «Собака — друг человека»... Странная, если не сказать больше... Наконец, это... элементы сладкой жизни... И я не удивлюсь, если завтра выяснится, что он тайно посещает синагогу...

...В полном вечернем костюме, причудливо разметавшись на кровати, Семен Семенович спит тяжелым хмельным сном.

Стоящая неподвижно Надежда Ивановна горестно смотрит на своего забулдыгу-мужа, так легко поддавшегося тлетворному влиянию Запада. Ей жалко его, себя и несчастных детей. И невольная слеза катится по ее скорбному лицу.

Подавив в себе минутную слабость, она начинает решительно и зло раздевать мужа, обращаясь с ним, как с неодушевленным предметом.

Когда Надежда Ивановна стаскивает с него брюки, из кармана с глухим стуком падает какая-то вещь. В пылу яростного раздевания мужа она механически поднимает упавший предмет, кладет его на столик и только тут замечает, что это матово поблескивающий вороненый пистолет. У нее подкашиваются ноги, и она, не отрывая взгляда от зловещего оружия, бессильно опускается в кресло, прижимая к груди брюки мужа.

Откуда у него пистолет?! Да что же это такое?

Догадки, одна страшнее другой, возникают в ее взбудораженном воображении.

Она начинает лихорадочно трясти брюки. Из них, как из рога изобилия, выпадают две запасные обоймы к пистолету, широким веером рассыпаются новенькие десятирублевые купюры, и, наконец, тя-

жело шлепается толстая нераспечатанная пачка денег в банковской упаковке.

Надежда Ивановна потрясена. Безусловно, произошло что-то страшное. Но что?

С удвоенной энергией она бросается будить Семена Семеновича.

Надежда Ивановна трясет мужа...

С остервенением трет ему уши...

Бьет по щекам...

Все тщетно: Семен Семенович спит в любом положении и при любых обстоятельствах.

Обессилевшая Надежда Ивановна в отчаянии отшвыривает его к стене. От этого со стены на голову Семена Семеновича падает эстамп в раме. Голова пробивает картину, а рама остается висеть на шее. Он просыпается.

— Это твое? — спрашивает Надежда Ивановна, протягивая ему пистолет и деньги.

— Мое! — отвечает Семен Семенович, глядя на пистолет мутным, полупроснувшимся взглядом.

— Откуда?

— Оттуда! — коротко отвечает он и снова рушится на подушку с рамой на шее.

— Оттуда...— шепчет побелевшими губами Надежда Ивановна, совершенно раздавленная тем, что ее худшие опасения подтвердились.

В сомнамбулическом состоянии она подымается, аккуратно складывает брюки мужа и вешает их на спинку кресла, собирает рассыпанные деньги и кладет их на столик рядом с пистолетом. И все время звучит ее взволнованный внутренний голос:

— «Завербовали... Но как он мог?.. Он такой доверчивый... А-а!.. Пытали... Рука... Как я раньше не догадалась!.. Что же делать?»

Надежда Ивановна идет в комнату, где спят Максим и Катенька, долгим печальным взглядом смотрит на спящих детей, а ее внутренний голос продолжает:

— Что же делать?.. Бедные дети!.. Что с ними будет?.. Какой позор!.. Есть только один выход... Только один...

Той же лунатической походкой она возвращается в спальню. Тем же долгим печальным взглядом она смотрит на Семена Семеновича, продолжающего спать в пиджаке, галстуке и белых трусах.

Надежда Ивановна берет пистолет...

И в это время за окнами разражается долго назревавшая гроза. Ветер взметает, рвет и треплет занавески. Черную мглу рассекает молния. И над самым домом взрывается и раскатывается гром. А на фоне этих затихающих раскатов вдруг отчетливо раздается сухой одиночный выстрел...

Из только что откупоренной бутылки шампанского идет дымок. Дрожащая рука наливает пенящееся вино, и горлышко бутылки дробно стучит о край граненого стакана.

Помятый Граф во всей своей утренней несвежести тянется за наполненным стаканом, но чья-то рука резко забирает его.

— Хватит! Как говорит наш дорогой Шеф, шампанское с утра пьют или аристократы или дегенераты,— говорит Механик. — Поехали к Шефу!

— В таком виде я не могу,— с достоинством возражает Граф.— Я должен принять ванну... Выпить хотя бы кофе...

— Будет там тебе и ван-н-на, и кофэ,— с иностранным прононсом передразнивает Графа Механик и неожиданно добавляет уже без акцента: — И какава с чаем... Поехали!

Солнечный зайчик бьет прямо в закрытые глаза Семена Семеновича. Его лицо в раме представляет собой странный мятущийся портрет. Он двумя руками пытается сорвать, растянуть раму, словно петлю, которая душит его.

Семен Семенович просыпается. Все еще под впечатлением кошмарного сна он ощупывает карманы пиджака, судорожно хватается за гипсовую руку, сбрасывает раму и вдруг замечает в кресле неподвижную Надежду Ивановну.

Голова ее запрокинута, рука безжизненно свисает до самого пола, а под ней матово поблескивает на ковре вороненый пистолет.

Глаза Семена Семеновича расширяются от страшного предположения. Боясь поверить в случившееся, он медленно подходит к ней, нерешительно протягивает руку к ее лицу, опасаясь ощутить холод смерти...

Но едва он прикасается к ее щеке, Надежда Ивановна резко выпрямляется в кресле.

— Надя!..— шепчет Семен Семенович. После нервного напряжения наступает мгновенная разрядка: не в силах сдержать слез облегчения, он падает к ногам жены, уткнувшись в ее колени.— Надя...

Надежда Ивановна понимает эти слезы как слезы очищения и раскаяния. Она гладит, целует, успокаивает мужа, как ребенка:

— Успокойся, Сеня!.. У тебя есть выход... Ты должен пойти и признаться сам...

Семен Семенович поднимает мокрое от слез лицо и удивленно смотрит на жену.

Товарищ Плющ снимает с доски объявлений извещение о лекции «Стамбул — город контрастов» и вешает «Молнию»:

«ПЬЯНСТВУ БОЙ! «МОЛНИЯ!» ПОЗОР ПЬЯНИЦЕ И ДЕБОШИРУ, ЖИЛЬЦУ КВАРТИРЫ № 9 ГРАЖДАНИНУ ГОРБУНКОВУ С. С.»

А в спальне продолжается объяснение супругов.

Но обстановка кардинально переменилась. Семен Семенович возбужденно и гневно вышагивает по комнате. Таким его никогда не видели не только мы, но и Надежда Ивановна, которая, забившись в кресло, виновато слушает его патетический монолог.

— Как ты могла даже подумать такое!.. Ты, жена моя!.. Мать моих детей! — все более распаляясь, трагически восклицает он.— О! Горе мне!..

— А что я должна была подумать? — оправдывается Надежда Ивановна, протягивая ему пистолет и деньги.

— Все что угодно, только не это!.. О! Горе мне! — с пафосом продолжает Семен Семенович, воздевая руки к небу и не замечая полного несоответствия между своей патетической интонацией и отсутствием штанов.

— Но ты же...

— Молчи, несчастная! — останавливает он жену.— Ну, хорошо! Я тебе все расскажу, только никому ни слова!

Семен Семенович опускает шторы на окнах, плотно закрывает все двери и взволнованным шепотом продолжает:

— Это государственная тайна... Пистолет и деньги я получил для выполнения ответственного спецзадания...

— Какого? — так же шепотом спрашивает Надежда Ивановна.

— Этого я не могу сказать... пока... Придет время, и ты все узнаешь... Может быть, меня даже наградят... посмертно...

Последнее слово он произносит едва слышно, как бы про себя. Надежда Ивановна с просветленным лицом подходит к мужу.

— Я верю тебе, Сеня... И я горжусь тобой!

И она целует Семена Семеновича, напутствуя его на подвиг.

Из квартиры Шефа выходят Граф и Механик. Граф почему-то прикрывает правое ухо.

Механик двумя руками пожимает протянутую ему руку Шефа.

— Шикарный план! — восторженно восклицает он.— В двенадцать ноль-ноль будет все готово... Гениально!

Прощаясь с Шефом, Граф опускает руку, и мы видим распухшее синее ухо, по виду которого можно догадаться, что здесь для Графа были «и ванна, и кофэ, и даже какава с чаем».

Рука Шефа с перстнем на пальце закрывает задвижки, запоры и засовы на знакомой двери.

Квартира Графа. Тревожно дребезжит звонок. Механик и Граф нервно прислушиваются.

Звонок повторяется. Граф распахивает дверь.

Входит женщина, от одного вида которой Механик и даже Граф замирают в немом восхищении.

Перед ними — красавица с гордым, проницательным взглядом маркизы Помпадур, с полуоткрытым зовущим ртом Элизабет Тейлор и с соблазнительно-волнующими формами одной нашей кинозвезды, имя которой по понятным причинам мы называть не будем.

— Добрый день! — говорит она приятным грудным голосом.

Никакого ответа.

Механик беззвучно шевелит губами, не в силах отвести завороженного взгляда от Незнакомки. Он опьянен исходящей от нее волной аромата французских духов Шанель.

Привыкший вращаться в свете, Граф, почувствовав даму своего круга, первым приходит в себя.

— Бонжур, мадам! — шаркнув ножкой и поправив галстук, говорит он.— Мы счастливы видеть вас в этом скромном...

— Заткнись, падло! — тем же приятным голосом останавливает его очаровательная Незнакомка.

Эта фраза действует на Механика отрезвляюще.

— Все приготовлено,— говорит он, выдвигая ящик стола.

— Ксива? — коротко бросает она.

— Паспорт готов!

Мельком взглянув на свою будущую фамилию, Незнакомка небрежно бросает паспорт в сумку.

— Хаза?

— Отель «Атлантик»,— вступает в разговор Граф, все еще не расставаясь со светской манерой общения.

— Двухкоечный номер оплачен,— протягивает ей квитанцию Механик. Она с той же небрежностью отправляет квитанцию туда же.

— Клиент?

— Фас... Профиль...— передает ей Механик фотографии Семена Семеновича. Едва посмотрев на них, Незнакомка равнодушно бросает их в сумку и переходит к главному:

— Гонорар?

— Пока задаток,— говорит Механик и выкладывает на стол дутый дамский браслетик с часами. Затем он передает Незнакомке маленькую пробирку темного стекла.— Достаточно одной таблетки...— понизив голос, поясняет он.

Незнакомка берет пробирку и, осторожно завернув ее в платочек, опускает в сумку.

Комиссионный магазин.

Семен Семенович, выполняя спецзадание, толчется у прилавка. Чтобы оправдать свое пребывание здесь, он придирчиво рассматривает импортный дамский халат.

— А нет ли у вас точно такого же, но сорок шестой, первый рост?

— Пожалуйста! — с готовностью отвечает продавец, выбрасывая на прилавок другой халатик.

Семен Семенович озадачен, поскольку он вовсе не собирался ничего покупать.

— Спасибо! — без энтузиазма говорит он, ища, к чему бы придраться. И вдруг его осеняет: — А пуговицы?.. Там синие, а здесь голубые... Вы можете дать сорок шестой, первый рост, но с синими пуговицами?

— К сожалению, нет...

— Нет,— с удовлетворением отмечает Семен Семенович.— Спасибо! Будем искать...

Выиграв поединок, он победоносно оглядывается и тут встречает пристальный взгляд прекрасной Незнакомки, которая легким кивком указывает ему на дверь.

Семен Семенович как завороженный следует за ней.

...В подъезде у телефона-автомата происходит следующий разговор.

— Вы извините,— смущаясь и краснея, начинает Незнакомка,— я слышала... У меня случайно есть то, что вы ищете... И как раз с синими пуговицами... Он у меня в гостинице...

И тут внутренняя тревога овладевает Семеном Семеновичем. Знакомый нам нарастающий щемящий звук перекрывает все остальные звуки. Прекрасная Незнакомка что-то пишет на клочке бумаги, передает записку Семену Семеновичу. Тот долго благодарит, а Незнакомка уходит, одарив его на прощание таким страстным взглядом, что Семен Семенович в полной прострации поворачивается и натыкается на фонарный столб.

На Приморском бульваре продавец лотерейных билетов продолжает рекламировать свой товар:

— Как говорится в популярной опере: «Ловите миг удачи, пусть неудачник плачет, судьбу свою кляня». До тиража осталось всего два дня!

Пробравшись сквозь толпу покупателей, прекрасная Незнакомка говорит продавцу:

— Девять...

— Пожалуйста! Девять билетов! — протягивает ей билеты и сдачу продавец и, улыбнувшись, добавляет: — Желаю удачи!..

В такси. За рулем — сам Михаил Иванович. Семен Семенович, сидящий рядом с ним, читает записку, полученную от прекрасной Незнакомки:

— Девять. Ровно в девять...

— Печенкой чую, что клюнула настоящая рыба,— уверенно говорит Михаил Иванович.— Надо идти!

— Я готов! — браво рапортует Семен Семенович.

— Будьте осторожны. Не повторите вчерашней ошибки.

— Понимаю... Я-то вообще, Михаил Иванович, не пьющий... Я выпиваю только четыре раза в году: на Новый год, Первого мая, седьмого ноября и во второе воскресенье июля...— И в ответ на недоуменный взгляд Михаила Ивано-

вича он разъясняет: — День рыбака... Праздник нашей системы...

— Да, кстати, как чувствует себя ваш друг после вчерашнего?

— Геннадий Петрович?.. Не знаю... Не звонил еще... Хороший человек...

— Вы думаете? Ну ладно... Идите в гостиницу, действуйте сообразно обстоятельствам... Возможны сообщники. Проверьте. В нужный момент... Оружие при вас?

— Психологическое...— улыбается Семен Семенович.

— Вас услышат.

Такси останавливается на знакомом углу неподалеку от дома Семена Семеновича.

— Желаю удачи! — прощается Михаил Иванович.— Да, покажите-ка еще раз записку. Так... «Гостиница «Атлантика». Номер 327. Анна Сергеевна. Девять часов».

Он рассматривает записку на свет, словно ища невидимые знаки, затем почему-то нюхает ее и, возвращая записку, говорит:

— Французские духи. Шанель № 5.

Семен Семенович тоже зачем-то нюхает записку, даже откусывает уголок, пробуя на вкус, и затем, аккуратно сложив ее, прячет в карман.

Из ворот автостанции стремительно выезжает «Волга» Механика.

...Черная «Волга» выезжает из ворот милиции.

...Часы на дутом дамском браслетике показывают без четверти девять. Изящная рука прекрасной Незнакомки достает из сумки пробирку с таблетками и прячет ее на груди.

На часах в квартире Семена Семеновича — без десяти девять. Он торопливо заканчивает приготовления к выходу на операцию.

Надежда Ивановна, посматривая на мужа с обожанием, ведет себя, как верная боевая подруга. Она передает ему пистолет, который он прячет в задний карман, пачку денег и поправляет на нем галстук.

— Ну, я пошел... Опаздываю...

— Сеня, где хоть тебя искать, если что...

— Не волнуйся. Все будет в порядке...

Он целует ее, проходит в детскую, поправляет сползшее одеяло на Максиме, склоняется над кроваткой Катеньки.

— Будь осторожен,— шепчет Надежда Ивановна.— Помни о детях...

Семен Семенович еще раз порывисто целует ее и быстро выходит. Надежда Ивановна не то вздыхает, не то всхлипывает.

Тяжела судьба жены героя.

По оживленной улице, недалеко от гостиницы «Атлантика», идет патруль дружинников с нарукавными повязками. Возглавляет его Варвара Сергеевна Плющ. Ее правая рука — слегка прихрамывающий, но еще сравнительно бодрый человек пенсионного возраста. Слева — хилый интеллигент в больших роговых очках.

Товарищ Плющ бдительно инспектирует вверенный ей микрорайон и, вдруг насторожившись, делает стойку. Она видит, как к освещенному подъезду гостиницы рысью подбегает Семен Семенович. Взглянув на вывеску и сверившись с запиской, он второпях кладет бумажку мимо кармана и ныряет в стеклянную вращающуюся дверь.

Через ветровое стекло черной «Волги» тоже виден входящий в гостиницу Семен Семенович. Молодой человек спор-

тивного вида, сидящий в машине, говорит в микрофон:

— Пятый, Пятый! Он вошел...

И укрывшийся за колонной Граф видит Семена Семеновича. Он покидает свой пост, скрывается за углом и подбегает к стоящей у тротуара «Волге» Механика.

— Клиент прибыл,— заговорщицки сообщает он.

...Товарищ Плющ поднимает оброненную Семеном Семеновичем записку. На ее лице появляется выражение злорадного удовлетворения.

По длинному гостиничному коридору, нервно поглядывая на номера на дверях, идет Семен Семенович.

Перед 327-м номером он сосредоточивается, проверяет оружие в заднем кармане и решительно стучит.

Никакого ответа. Он еще раз смотрит на номер комнаты и стучит громче.

— Да, да, войдите! — слышен из-за двери приятный грудной голос Незнакомки, которую теперь мы будем называть Анной Сергеевной.

Семен Семенович, помня о предупреждении насчет сообщников, не сразу входит в номер. Он резко толкает дверь, а сам остается в коридоре.

Как видно, засады нет. Он входит в номер, который оказывается пустым. Только из ванной слышен шум льющейся воды.

Приоткрывается дверь, высовывается очаровательная головка Анны Сергеевны с распущенными, как у сирены, волосами:

— Извините, я сейчас... Присядьте, пожалуйста!

Воспользовавшись случаем, Семен Семенович быстро осматривает номер: заглядывает под диван, в шкаф, за портьеру и даже в большую декоративную китайскую вазу, стоящую на полу в углу. Если в ванной только одна хозяйка — значит, действительно, засады нет... Ах да, нет ли кого-нибудь под кроватью? И он, встав на колено, заглядывает под широкую двуспальную кровать.

— Вы что потеряли? — неожиданно слышит он над собой голос Анны Сергеевны.

Застигнутый врасплох, Семен Семенович подымает голову и видит перед собой картину, достойную кисти неизвестного художника фламандской школы первой половины XVII века. Во всяком случае, домашнее неглиже Анны Сергеевны умело подчеркивает ее соблазнительнейшие формы.

Но это замечаем пока только мы. Семену Семеновичу не до этого: он лихорадочно ищет выход из создавшегося положения. И, кажется, находит. Он незаметно судорожно вырывает запонку из манжеты и показывает болтающийся рукав:

— Запонка... Закатилась...

— Ах, какое несчастье! — искренне огорчается Анна Сергеевна и тоже опускается на колени рядом с Семеном Семеновичем.

Его сразу обволакивает дурманящий аромат французских духов. Он чувствует легкое головокружение. Стараясь уйти от опасной близости, Семен Семенович со словами: «Я поищу...» — лезет под кровать. Анна Сергеевна, в свою очередь, со словами: «Я помогу...» — следует за ним.

А в «Волге» Механика происходит следующий разговор.

— Следи за сигналом! Как только он уснет, она погасит свет,— говорит Механик, готовя набор инструментов для снятия гипса.

— А вдруг он сейчас возьмет и уйдет? — терзается мучительными сомнениями нервный Граф.

— От такой женщины? — саркастически усмехается Механик.— Ты бы ушел?

— Я — нет! Но он верный муж,— объясняет свои сомнения Граф.

— Как говорит наш дорогой Шеф, нет такого мужа, который хоть на час не хотел бы стать холостяком!

И Механик гадко хихикает.

В пустом номере подпрыгивает большая двуспальная кровать. И сразу же раздается испуганный сдавленный голос:

— Не надо!.. Я уже нашел...

Из-под кровати быстро выползает взъерошенный и растерянный Семен Семенович, видимо, подвергшийся амурным атакам очаровательной Анны Сергеевны. Он ожидал от противника всего что угодно, но только не этого.

Анна Сергеевна как ни в чем не бывало появляется из-под кровати и приближается к медленно отступающему Семену Семеновичу.

— Я уже нашел...— бессмысленно улыбаясь, повторяет он.

— Разрешите? — и Анна Сергеевна берет из руки Семена Семеновича запонку. Она сама начинает медленно вставлять ее в манжету, как бы невзначай положив руку Семена Семеновича себе на грудь.

Семен Семенович испытывает невыносимые муки искушения.

— Нам бы насчет халата,— почему-то с купеческой интонацией заявляет он.

— Ой, я же вам не сказала,— сокрушается Анна Сергеевна.— Подружка должна принести... С минуты на минуту...— И как бы в подтверждение своей искренности, она прижимает и вторую его руку к своей груди.— Вы не торопитесь?

У Семена Семеновича пересохло в горле. С трудом проглотив слюну, он отвечает вдруг охрипшим голосом:

— Не тороплюсь...

Анна Сергеевна, считая, что клиент созрел, переходит к главной цели своей операции.

— Может, пока бокал вина? — игриво предлагает она.

— С удовольствием! — хрипит Семен Семенович, надеясь хоть таким способом избавиться от этого мучительно-сладкого плена.

И действительно, сирена отпускает свою жертву. Анна Сергеевна наливает в бокалы вино и незаметно бросает в один из них таблетку, которая мгновенно растворяется.

— Ну, за наше случайное знакомство!

Они чокаются. Семен Семенович залпом выпивает роковой бокал, а Анна Сергеевна деловито бросает взгляд на свои часы-браслет и включает радио.

Дело сделано. Ждать осталось недолго.

— А подруга скоро придет? — спрашивает Семен Семенович.— Может, я завтра...

Анна Сергеевна встревожилась. Клиент может уйти раньше времени. Чтобы задержать его, она начинает действовать своим проверенным методом.

— Нет, нет... Она должна скоро прийти... Тот халатик почти как мой... Взгляните!

И обворожительная Анна Сергеевна в ритме музыки начинает демонстрировать не столько свой халат, сколько свои прелести. Например, показывая подкладку, она демонстрирует свои стройные ножки; в общем все это напоминает показ мод, переходящий в стриптиз.

Но все эти ухищрения оставляют Семена Семеновича безучастным. И тогда Анна Сергеевна идет ва-банк: она сбрасывает с себя халат и остается в том минимуме туалета, который можно было бы назвать «мини-бикини».

Протягивая Семену Семеновичу халат, она медленно надвигается на него. А он пятится к двери, твердо решив бежать. Пусть даже сорвется операция, но это искушение выше его сил. Почувствовав сзади ключ и глядя на искусительницу, как кролик на удава, он незаметно открывает замок.

Анна Сергеевна вздыхает страстно и так глубоко, что застежка ее мини-лифчика не выдерживает напряжения и отлетает.

Семен Семенович зажмуривается. А злополучная застежка, рикошетировав от китайской вазы и просвистев, как пуля, попадает в лампочку. Раздается звук, похожий на выстрел, и комната погружается в темноту...

...В холле третьего этажа гостиницы молодой человек спортивного вида, услышав этот выстрел, отбрасывает газету и, сунув руку в карман, бежит по коридору.

...Заметив, что в окне Анны Сергеевны погас свет, Механик с инструментом выскакивает из «Волги».

...Воспользовавшись темнотой, Семен Семенович распахивает дверь, чтобы бежать, но замирает на пороге и начинает пятиться обратно в номер.

В освещенном проеме толпится множество людей. Семен Семенович видит молодого человека спортивного вида, горничную, дежурную по этажу и злорадно ухмыляющуюся Варвару Сергеевну Плющ.

Но все они видятся ему, как в тумане, а четко, ясно, с потрясающей резкостью он видит только одно лицо — милое и родное, но скорбное и заплаканное лицо жены.

Все эти фигуры начинают кружиться в каком-то безумном хороводе вокруг окаменевшей Нади. Хоровод становится все быстрее и быстрее, лица превращаются в мелькающие блики, и Семен Семенович рушится к ногам соблазнительницы. А она, закрывая руками свое обнаженное грешное тело, кричит, и голос ее звучит, усиленный ревербератором:

— Он сам пришел... Не виноватая я... Не виноватая я... Не виноватая я...

Голос ее звучит все дальше и дальше, и Семена Семеновича окутывает полная тьма.

И вдруг из этой темноты появляется женская фигура в том же халатике, которая так же плавно движется в ритме музыки, демонстрируя опять не столько халат, сколько свои прелести. Но это уже не очаровательная Анна Сергеевна, а злорадно ухмыляющаяся товарищ Плющ. Она надвигается все ближе и ближе и вот уже готова сбросить халатик, но...

...Но в этот момент Семен Семенович просыпается, вырываясь из пут тяжелого сна, вызванного снотворным. Он вскакивает и ошарашенно оглядывается.

Постепенно он осознает, что он у себя в квартире, на своей постели. Но тревожное чувство не покидает его. Что-то в квартире не так. Почему-то открыт шкаф, и в нем видны пустые плечики. Со стены исчезла обычно висящая там свадебная фотография.

Предчувствуя недоброе, Семен Семенович быстро идет в детскую. Кроватки Максима и Катеньки зияют голыми пру-

жинами. Вся комната носит следы поспешного отъезда.

На подоконнике Семен Семенович замечает записку: «Я видела твое спецзадание. После такой чудовищной лжи я не хочу и не могу быть с тобой. Уверена, что дети, когда подрастут, поймут меня. На развод подам сама. Прощай!»

Семен Семенович совершенно убит этой трагической развязкой. Но в это время из кухни доносятся такие знакомые домашние звуки: звон посуды, стук кастрюль, шипение масла на сковородке.

Он с надеждой бросается на кухню: значит, она еще не ушла, значит, еще можно все объяснить и исправить.

Но на кухне засветившаяся было надежда быстро угасает. Вместо любимой жены у плиты хлопочет, готовя утренний завтрак, Михаил Иванович. Семен Семенович тяжело опускается на табуретку.

На бульваре продавец лотерейных билетов устроил себе короткий обеденный перерыв, не отходя от рабочего места. Он ест булочку, запивая ее кефиром из бутылки.

Проходящий мимо Граф на секунду задерживается около его столика, и продавец лотерейных билетов, продолжая жевать, выразительно указывает ему кефирной бутылкой на плакат, на котором вставлена новая дата: «До тиража осталось [1] дней». Граф мрачнеет и, ссутулившись, ускоряет шаг.

А на кухне Семен Семенович, даже не притронувшись к завтраку, нервно восклицает:

— Нет! Я должен немедленно ехать в Дубровку...

— Правильно! — соглашается Михаил Иванович, с аппетитом уничтожая яичницу.— Но не сейчас. Завтра утром пришлем машину, как всегда — такси... В восемь утра... Вам удобно?

— А почему не сегодня?

— А сегодня я попрошу вас выполнить одну мою просьбу. Вам надо обязательно встретиться с вашим приятелем.

— С каким приятелем?

— Ну, с тем... С которым вы были на рыбалке, в ресторане...

— А, Геннадий Петрович!.. Да, да?

— Встретьтесь с ним... И так, между прочим, скажите, что вы завтра уезжаете в Дубровку... В восемь утра... А самое главное, скажите ему... Тоже так, между прочим, невзначай... Что послезавтра с вас снимут гипс...

Семен Семенович поражен:

— Гена?!

Михаил Иванович молча кивает.

— Так почему же вы его не...— и Семен Семенович делает выразительный жест.

— Чтоб не спугнуть более крупную рыбу.

Граф быстро идет к дому Семена Семеновича. В подъезде он сталкивается с выходящим Михаилом Ивановичем.

— Пардон! — бормочет Граф и поспешно ныряет в дверь.

Михаил Иванович задерживается во дворе. Усевшись под детским грибком, он занимает удобную наблюдательную позицию, откуда хорошо виден подъезд Семена Семеновича.

Не проходит и нескольких минут, как из подъезда выскакивает растерянный Граф. Он мечется, не находя сразу нужного направления, затем быстро исчезает за углом.

Михаил Иванович этого и ожидал. Он встает и проходит мимо доски объявлений, на которую товарищ Плющ вывешивает новое извещение.

— Гражданин, придержите-ка уголок! — командует Варвара Сергеевна.

Михаил Иванович послушно придерживает объявление, попутно читая его:

В субботу 27 июля
в красном уголке ЖЭКа
СОСТОИТСЯ ТОВАРИЩЕСКИЙ СУД
над пьяницей, дебоширом
и морально-бытовым разложенцем
гражданином Горбунковым С. С.
Общественный обвинитель — тов. ПЛЮЩ В. С.
После суда — танцы

— Простите, пожалуйста,— вежливо обращается Михаил Иванович к Варваре Сергеевне.— А вы давно знаете гражданина Горбункова С. С.?

— К несчастью, десять лет.

— И что же, все эти десять лет он пил, дебоширил и морально разлагался?

— Нет, в том-то и дело... Все это время он искусно маскировался под порядочного человека. Я ему не верю.

— Если хорошо знаешь человека, ему надо верить всегда.

— Всегда? — саркастически усмехается товарищ Плющ и, смерив Михаила Ивановича презрительным взглядом, говорит: — А я лично считаю, что человеку надо верить только в самом крайнем случае... Кстати, кто вы такой?

— Ну, я знаю его по работе... Скажем, коллега...

— Ясно! Собутыльник! — определяет Варвара Сергеевна и, считая, что она и так уделила слишком много внимания этому подозрительному типу, категорически приказывает: — Иди отсюда! — Заметив наколку на руке, она презрительно добавляет: — Миша! Как у вас говорят, топай до хазы... Иди, иди!

Она легонько подталкивает оторопевшего Михаила Ивановича, который не ожидал такого развития событий.

И тогда он показывает свое служебное удостоверение и коротко бросает:

— Снимите это!

Варвара Сергеевна мгновенно преображается. С неимоверной быстротой она снимает объявление.

В квартире Шефа раздается продолжительный звонок.

Рука с перстнем на пальце, как всегда, открывает дверь. Врывается Граф и, сумбурно жестикулируя, истерически кричит:

— Шеф, все пропало! Клиент уезжает!.. Гипс снимают!.. Я убью его!.. Наши... Ваши... Погибло!

И не в силах продолжать, он не то безумно хохочет, не то истерически рыдает в нервном припадке.

Солнечное утро следующего дня. Еще без четверти восемь, а Семен Семенович, тщательно выбритый, наутюженный, благоухающий цветочным одеколоном, уже выходит из подъезда с двумя авоськами, полными подарков для вновь обретаемой семьи.

— Доброе утро, Семен Семенович! — приветствует его востроносенькая лифтерша.

Семен Семенович отвечает на ее приветствие, и в это время перед ними лихо тормозит такси.

— Вы заказывали такси на Дубровку? — спрашивает шофер, в котором даже мы с трудом узнаем пройдоху Механика.

Вместо обычного берета на нем новенькая форменная фуражка таксиста, черные очки закрывают глаза, а наклеенные усики совершенно меняют его лицо.

Загримирована и его «Волга»: на капот и дверцы нанесены аккуратные шашечки, а за ветровым стеклом прикреплен зеленый фонарик.

— Я! — отвечает Семен Семенович и весело подмигивает.

Механик, как истинный артист, идет от партнера: еще не понимая, что означает это подмигиванье, он отвечает тем же и распахивает дверцу такси.

Вслед отъезжающей машине смотрит читающий газету на стенде метр ресторана «Плакучая ива».

Лжетакси мчится по умытым улицам утреннего города.

У Механика отличное настроение. Неизвестный нам хитроумный план Шефа с первых шагов идет как по маслу: клиент перехвачен. В приподнятом настроении и Семен Семенович, предвкушающий скорую ликвидацию семейного конфликта.

От полноты чувств Механик начинает напевать веселую песенку, а Семен Семенович вступает вторым голосом.

— А Михаил Иванович не смог приехать? — через некоторое время спрашивает он.

Механик на секунду прерывает пение, озадаченный этим странным вопросом, но, быстро сориентировавшись, возвращается к песне, отрицательно мотнув головой.

— А Володя? — продолжает интересоваться Семен Семенович.

Пауза между тактами становится у Механика несколько длиннее. Затем он применяет тот же маневр: неопределенно пожимает плечами, продолжая петь, что освобождает его от необходимости отвечать внятно и подробно.

— А звание у вас какое? — не прекращает свои вопросы Семен Семенович.

Песня резко обрывается.

— Какое звание? — растерянно переспрашивает Механик.

— Как у Володи?.. Лейтенант милиции?

Машину резко бросает в сторону, она едва не врезается в столб. Но затем побледневший Механик берет себя в руки и выравнивает руль.

— Старший лейтенант,— хрипло отвечает он, на нервной почве почему-то повышая себе звание по сравнению с неизвестным Володей.

А простодушный Семен Семенович не замечает всех этих эволюций. Он занят своим:

— Товарищ старший лейтенант! Разрешите я вас при жене буду называть по званию: «Товарищ старший лейтенант»? Это будет убедительнее. Можно?

Механик тупо кивает. А поощренный этим согласием Семен Семенович продолжает:

— Спасибо!.. Товарищ старший лейтенант! У меня к вам большая просьба... Вы ей только объясните, что я выполнял ваше спецзадание... И в ресторане... И главное, в гостинице... А чтоб зря не волновать ее... все равно завтра вы это снимете... не надо говорить о контрабандистах, золоте, бриллиантах...

От этих слов машину уже бросает на противоположную сторону улицы, она вылетает на тротуар и останавливается, чуть не сбив телефонную будку.

— Нет,— вдруг твердо говорит Механик,— на это я пойти не могу.

— Товарищ старший лейтенант...— начинает упрашивать огорченный Семен Семенович.

— Нет! — отрезает Механик.— Я должен согласовать это с начальством.

— С Михаилом Ивановичем?

— Да! — И Механик направляется к будке.

— Привет Михаилу Ивановичу! — кричит, высовываясь из машины, Семен Семенович.

Механик в будке нервно крутит диск телефона, косясь через стекло на клиента, который спутал все карты и вынудил его обратиться к начальству.

...Звонит белый телефон. Знакомая нам рука Шефа с перстнем на пальце снимает трубку. Слышен взволнованный голос Механика.

— Алло!.. Алло!.. Шеф!.. Шеф!.. Алло!..

У подъезда дома Семена Семеновича востроносенькая лифтерша разговаривает с таксистом, в котором мы узнаем молодого человека спортивного вида — одного из помощников Михаила Ивановича.

— На такси уехал... В Дубровку... Минут двадцать тому назад... Бежевая «Волга»... СУ 62-79, — называет даже серию и номер машины бдительная лифтерша.

Такси срывается с места.

В телефонной будке Механик заканчивает разговор с Шефом:

— А как я Гену предупрежу, что авария отменяется?.. Да, да, он уже на трассе... Ага... ага... Ясно... Есть!.. Начинаю действовать по новому плану...

Заметно повеселевший, Механик садится за руль.

— Ну, как? — интересуется Семен Семенович.

— Вам привет от Шефа... от Михаила Ивановича...— уточняет Механик.

— Спасибо! Ну, ну?

— Все будет по-вашему... даже лучше... К жене приедете как огурчик... Без гипса... Михаил Иванович разрешил снять сегодня...

— Ура! Поймали?

— Наконец поймали! — улыбается Механик, бросив взгляд на Семена Семеновича и отвечая своим мыслям.

— Кто же он?

— Лопух! — коротко бросает Механик, и оба весело смеются каждый по своему поводу.

...Мимо указателя «Дубровка — 37 км» проносится лжетакси. В машине продолжается разговор:

— Зачем возвращаться? Не будем терять времени... У нас есть точка на трассе... там и снимем гипс... Как говорит наш дорогой Шеф... Михаил Иванович... «Время — деньги. Когда видишь деньги, не теряй времени!» — разглагольствует совершенно обнаглевший Механик, бросая плотоядный взгляд на гипсовую руку своего пассажира. Семен Семенович по достоинству оценивает остроумие этого афоризма, а Механик продолжает: — Быстренько снимем гипс, выпотрошим его — и полный порядок!

— Товарищ старший лейтенант! — вдруг становится серьезным Семен Семенович.— Только прошу ценности принять по описи.

— Какой может быть разговор! — с радостной готовностью восклицает Механик.— По всей форме... Опись... Протокол... Сдал — принял... — И, потеряв контроль над собой от предвкушения добычи, он совершенно некстати добавляет: — Отпечатки пальцев...

У столба с надписью «19 км» за кустом в засаде расположился со своим мотоциклом Граф. В шлеме и мотоциклетных очках, закрывающих большую часть лица, он тревожно поглядывает на шоссе.

Вдали из-за поворота показывается машина Механика. Граф начинает судорожно лягать рычаг стартера. Мотоцикл чихает, фыркает, но не заводится.

Лжетакси стремительно приближается. Отчаявшись, Граф вручную выталкивает мотоцикл на шоссе и, разогнав его поперек дороги, вскакивает в седло. Он, весь сжавшись и зажмурив глаза, ждет запланированной аварии...

Но странное дело: такси, совершив головокружительный вираж, лихо объезжает мотоцикл и уносится вдаль, увеличивая скорость.

Граф, так и не открыв глаз, медленно съезжает в кювет, наполненный водой, всполошив местных лягушек.

...У столба с надписью «21 км» лжетакси сворачивает с шоссе к воротам станции автотехобслуживания, на которых вывешено объявление: «Выходной день».

Машина въезжает на территорию станции и останавливается под навесом.

Мимо знакомого указателя «Дубровка — 37 км» проносится такси милиции. За рулем — молодой человек спортивного вида. Рядом встревоженный Михаил Иванович говорит в микрофон:

— Седьмой! Седьмой! Что видите на трассе?.. Докладывайте!.. Прием!

...С птичьего полета видна лента шоссе. Седьмой докладывает с вертолета:

— Понял, понял вас!.. По направлению города движется автоцистерна «Молоко»... Справа на обочине пасется корова... На девятнадцатом километре кто-то вытаскивает из кювета мотоцикл... Такси пока не обнаружено... Такси пока не обнаружено... Продолжаю наблюдение...

Вертолет проходит над автостанцией, не заметив такси, стоящее под навесом.

... В кабинете Механика на автостанции приближается развязка.

Хозяин кабинета в радостном возбуждении накладывает на драгоценную гипсовую руку Семена Семеновича мокрый бинт по линии будущего разреза.

— Вся операция займет не больше пятнадцати минут!.. Пусть отмокает... А я пока соберу барахлишко... то есть дела,— тут же поправляется он и открывает сейф.

— О-о-о, как у вас здесь все здорово оборудовано! — восхищается Семен Семенович.

Механик, перекладывая содержимое сейфа в сумку, говорит:

— Да... Но приходится рвать когти...— и снова спохватившись, он разъясняет: — Начальство приказало сменить точку... Перебазироваться...

Механик поворачивается к Семену Семеновичу, но кресло, в котором тот сидел, пусто. На подлокотнике висит мокрый марлевый бинт.

Он тревожно оглядывается: Семен Семенович исчез из комнаты. Механик рывком распахивает дверь в цех...

Перед ним с пистолетом в руке стоит Семен Семенович. Секунду длится напряженная пауза, лицо Механика покрывается холодной испариной, кончик уса отклеивается и свисает посредине рта.

— У вас усы отклеились,— с виноватой улыбкой замечает Семен Семенович.

Механик судорожно водворяет ус на место, прошептав: «Спасибо!»

— Руки вверх! — мягко приказывает Семен Семенович, делая шаг вперед.

Механик, не отрывая испуганного взгляда от дула пистолета, вдруг резко толкает дверь ногой. От этого неожиданного контрудара массивной дверью Семен Семенович рушится на бетонный пол, а его оружие отлетает в другую сторону.

Механик быстро овладевает пистолетом и стреляет вслед убегающему в глубь цеха противнику.

И тут происходит непонятное: несмотря на то, что пистолет стартовый, Семен Семенович падает, как убитый наповал, на краю смотровой ямы.

Тяжело дыша, Механик подходит к трупу. «Труп» только этого и ждал. Изловчившись, он бьет ногами Механика, который с коротким криком летит в яму. Не теряя времени, Семен Семенович закладывает яму щитами, не обращая, естественно, внимания на идущую оттуда интенсивную стрельбу.

Итак, враг пленен. Семен Семенович очень доволен собой: ему удалось самому, без посторонней помощи, превратиться из живца в ловца, не только разоблачить, но и поймать контрабандиста. Теперь надо быстрее сообщить об этом соответствующим органам.

Для верности он продолжает закладывать яму щитами, не замечая, что Механик, уже выбравшийся из ямы с другого конца, подкрадывается к нему сзади, держа в руках, как палицу, коленчатый вал.

В последнюю секунду Семен Семенович обнаруживает опасность. Не оглядываясь, он лягает противника в самое чувствительное место и бросается к выходу.

Но в это время к дверям цеха подкатывает Граф на мотоцикле. Путь отрезан!

Милицейская машина-такси стремительно мчится по шоссе и, не сбавляя скорости, проносится мимо станции автотехобслуживания, на воротах которой висит объявление: «Выходной день».

А на автостанции дело идет к роковому финалу. Граф и Механик загнали Семена Семеновича в угол цеха, где находится механическая мойка для автомашин. Выхода нет...

Как и полагается в детективных фильмах, в этот роковой кульминационный момент на экране появляется надпись:

Конец первой части

И пока заинтригованные зрители гадают, как же выпутается наш герой из этого совершенно безвыходного положения, идут титры второй части фильма:

БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА

Часть вторая

КОСТЯНАЯ НОГА

Итак, как нам уже известно, на автостанции дело идет к роковому финалу. Граф и Механик загнали Семена Семеновича в угол цеха, где находится механическая мойка для автомашин.

Выхода нет...

Злорадно ухмыляется Механик, наступая на загнанного противника.

Закусив губу, Граф готовится к последней схватке.

Семен Семенович пытается открыть ворота, находящиеся за мойкой. Хватается за рычаги, ручки, рубильники, нажимает какие-то кнопки...

За его спиной возникает странный шум и нарастающий зловещий свист. Он оборачивается.

Преследователи попали в неожиданную ловушку, которую создал для них Семен Семенович, сам того не ведая.

Нажимая на различные кнопки, он случайно включил механизм мойки. На контрабандистов со всех сторон бьют сильные струи воды, нейлоновые щетки тщательно трут их, а пенопластовые катки старательно утюжат. Застигнутые врасплох, ослепленные лавиной воды, они не могут найти выход из мойки.

А Семен Семенович, понимая, что долго это продолжаться не может, быстренько освежается долетающими до него струйками, взбирается по железным переплетам на крышу мойки, спускается с другой стороны и убегает из цеха.

Скорее, скорее в город! Семен Семенович, минуя арку автостанции, оказывается на шоссе. И тут его осеняет внезапная догадка. Если он будет бежать по дороге, противники легко его догонят на машине или мотоцикле. И он резко сворачивает в придорожный лес.

Однако его маневр был тщетным.

Мокрые, измочаленные контрабандисты, вырвавшись из водяного плена, выбегают во двор автостанции. Семена Семеновича нет, след потерян.

И тут Граф, упав на колени, начинает тщательно обнюхивать асфальт. Он делает стойку.

Механик быстро хватает его за конец поясного ремня, и Граф, как собака-ищейка, устремляется в чащу, где исчез Семен Семенович. Механик бежит за Графом, оставляя на асфальте мокрые следы.

Такси милиции разворачивается возле постового милиционера, стоящего у щита с надписью «Дубровка». Михаил Иванович говорит в микрофон:

— Седьмой! Седьмой! Такси — бежевая «Волга» — в Дубровку не въезжало...

Развернувшаяся машина милиции устремляется в обратном направлении. Вертолет делает круг над шоссе и уходит в сторону леса.

Семен Семенович выбегает из чащи на боковую дорогу. Скорее в город!

К счастью, навстречу движется новенький вишневый «москвич» с самодельной табличкой на ветровом стекле: «Учебная». Семен Семенович голосует. Машина останавливается.

За рулем — знакомый нам бухгалтер, который сдал найденный клад государству и на свою законную премию купил этот «москвич».

— Прошу вас... обратно... Отвезите в город...— Семен Семенович, не дожидаясь разрешения, садится в машину.

— А что случилось? — недоумевает бухгалтер.

— Дело государственной важности... Скорее! Может быть погоня,— торопит его Семен Семенович.

Вишневый «москвич» начинает неуклюже разворачиваться на узкой проселочной дороге, делая бесчисленное количество маневров.

— Скорее! — умоляет Семен Семенович.

— Я же только учусь,— оправдывается бухгалтер, неловко крутя руль.

И тут мы обращаем внимание на его руки. Где мы видели этот большой агатовый перстень на безымянном пальце правой руки? Ба! Это рука, которая открывала дверной «глазок» в квартире Шефа! Это рука, которая там же снимала трубку белого телефона! Короче говоря, это сам Шеф!

Семен Семенович снова попал в ловушку. А машина, то сползая задними колесами в кювет, то упираясь передним бампером в придорожные кусты, все еще никак не может развернуться.

— Что же вы? — нервничает Семен Семенович.— Время...

— Время — деньги,— говорит Шеф, крутя руль.— Как говорится, когда видишь деньги, не теряй времени!

— Да, да,— механически соглашается Семен Семенович.

Где он совсем недавно слышал этот афоризм? И почему машина так долго не может развернуться. Знакомая внут-

ренняя тревога овладевает им. Возникает давно забытый нарастающий щемящий звук, перекрывающий надсадный рев мотора... И вдруг наступает мертвая тишина.

— Выходи по одному! — слышен в тишине голос Механика.

Первым выходит из машины Шеф. Он делает незаметный знак сообщникам и подымает руки. Механик, поняв этот сигнал по-своему, отвешивает Шефу увесистую оплеуху. Но Шеф доволен. Это только подчеркивает его алиби.

Семен Семенович тоже покорно подымает руки, но неожиданно наносит гипсовой рукой страшный двойной удар Графу и Механику и бросается в сторону.

Но тут Шеф незаметно ставит подножку, и Семен Семенович летит на землю. Граф и Механик, сопя, наваливаются на свою жертву.

С вертолета видна лесная дорога и стоящий на ней «москвич». Летчик докладывает по радио:

— Пятый, Пятый!.. В квадрате «55» на лесной дороге стоит «москвич» вишневого цвета. Людей вокруг нет. Прием!

Пленники — Семен Семенович и Шеф — крепко привязаны к деревьям. Контрабандисты срезают драгоценный гипс с руки Семена Семеновича.

Последнее усилие — и добыча в руках у Механика. Шеф незаметно кивает ему, указывая на машину.

Контрабандисты бросаются к «москвичу».

— Зря старались,— радостно шепчет Семен Семенович своему товарищу по несчастью.— Бриллиантов там нет...

— Как нет? — так же шепотом спрашивает пораженный Шеф.

— А вот так, нет... А откуда вы знаете, что они там были?.. И этот с наклеенными усами тоже думал, что они там.. Примем, говорит, по описи... А они уже давно в милиции,— разъясняет Семен Семенович и ехидно добавляет: — Шеф!..

Бухгалтер понял, что он выдал себя.

— Стойте! — кричит он своим сообщникам.

Но те, всецело поглощенные бриллиантовым гипсом, не слышат Шефа и уже садятся в машину.

— Стойте, идиоты! — еще громче кричит Шеф.

Первым оглядывается Граф, видимо, услышав знакомое обращение. Контрабандисты рысцой направляются обратно.

А Шеф со значением говорит Семену Семеновичу:

— Как говорил один мой знакомый покойник: «Я слишком много знал...»

Во дворе станции автотехобслуживания Михаил Иванович со своим помощником обнаружили наконец под навесом такси — бежевую «Волгу».

Он сдирает трафаретную ленту с шашечками, наклеенную на дверцы. Молодой человек спортивного вида вынимает из машины знакомые Михаилу Ивановичу авоськи Семена Семеновича.

Михаил Иванович мрачнеет: контрабандистам удалось перехитрить его.

— Пятый, Пятый! — звучит из динамика.— Докладывает Седьмой... Такси не обнаружено... По лесной дороге с большой скоростью движется тот же самый вишневый «москвич»... Прием!

Михаил Иванович смотрит на мокрые следы, ведущие в лес, на пролетающий вертолет, затем, секунду подумав, решительно говорит в микрофон:

— Седьмой! Седьмой, слушай мою команду!..

F46244

По узкой лесной дороге, подпрыгивая на корневищах и выбоинах, бешено мчится «Москвич».

За рулем — Механик, рядом с ним — Граф, на заднем сиденье — Шеф. Граф крошит гипс, все еще надеясь обнаружить в нем бриллианты.

— Что же теперь будет? — хнычет растерянный Граф.— Что же теперь будет?.. Что же теперь будет?..

Шеф недовольно косится на него. Механик сильным ударом локтя прерывает стенания Графа.

И как бы от этого удара машина резко кренится вправо. Механик пытается выправить руль, но ее бросает влево. Более того, к удивлению пассажиров, «москвич» вообще взлетает в воздух и, вопреки закону земного притяжения, не падает обратно на землю.

Граф открывает дверцу машины и в ужасе зажмуривается. Быстро удаляется земля.

Но никакого нарушения научных законов нет. Вертолет, спустив трос с крюком на конце, зацепил «москвич» за передний прут багажника на крыше и вздернул машину в воздух.

Из открывшегося заднего багажника в кусты вываливается [illegible] тело Семена Семеновича.

А вертолет, набирая высоту, разворачивается и уходит в город, унося на тросе плененных в собственной автомашине контрабандистов.

Бессмысленно крутит баранку Механик.

Граф в бессознательном состоянии откинулся на сиденье.

Громко вопит, впервые потеряв самообладание, сам Шеф.

Из подъезда на прогулку выходит семья Семена Семеновича.

Все в обновках: на Максиме — ковбойская шляпа, джинсы, в большой лакированной кобуре — пистолет; на Катеньке — нейлоновое платьице с Эйфелевой башней; на Надежде Ивановне — элегантный розовый костюм.

Изменился и Семен Семенович: у него теперь в гипсе не только рука, но и левая нога — это, наверное, результат вчерашнего неудачного приземления.

И несмотря на то, что он ковыляет на костылях, Семен Семенович счастлив, потому что все треволнения позади.

Дети проходят вперед, а Надежда Ивановна бережно берет под руку мужа и, краснея от смущения, тихо говорит:

— Сеня, я хотела тебе сказать... Кажется, у нас будет... ребенок.

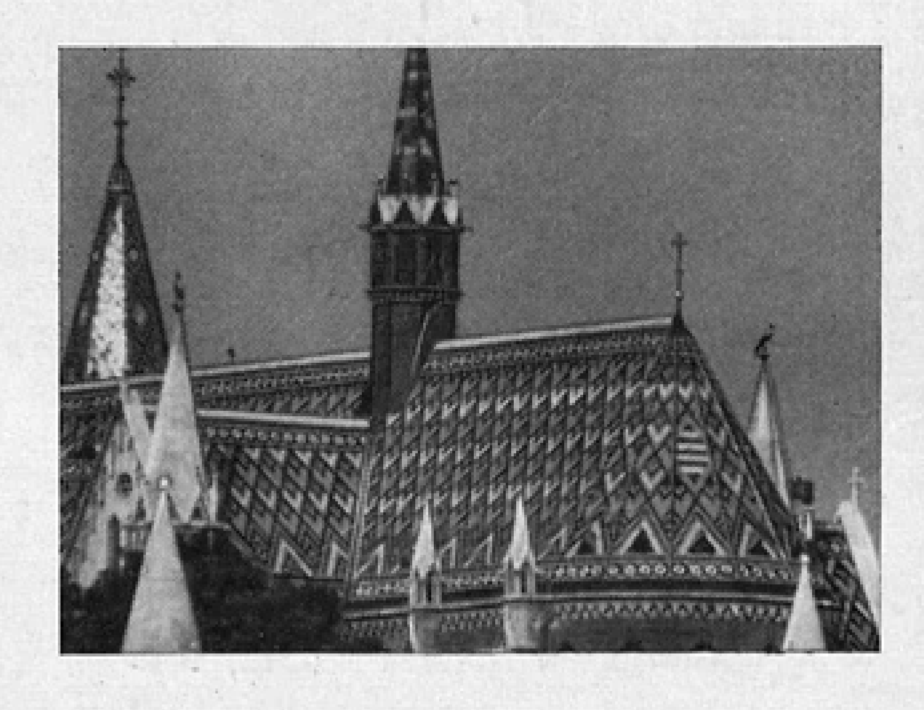
ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛ. ЭКЗЕМПЛЯР
1963 год

Кадры из венгерских документальных фильмов
(см. статью «Решая проблемы современности...», стр. 130)

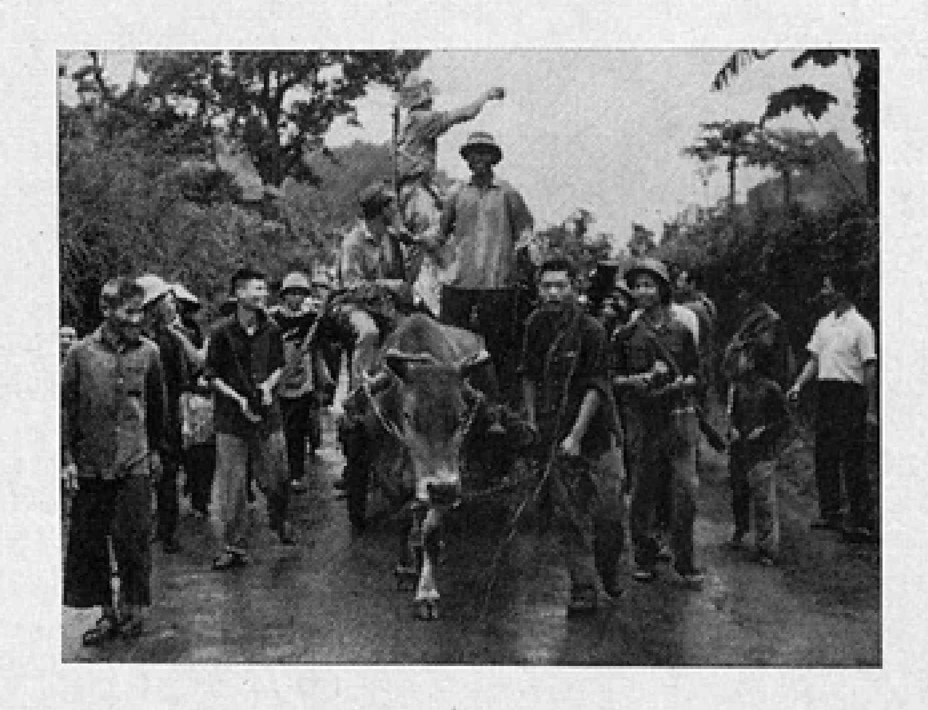
«Крещение»

«Скульпторы на заводе»

«Сколько человеку жить положено?»



«Это тоже Будапешт»



«Давид»

«Показания свидетеля»

Принимается подписка

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

искусство
КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс
70402

искусство
КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.